

Bach = Jahrbuch

10. Jahrgang 1913

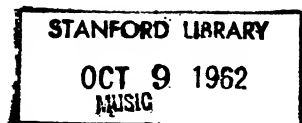
Im Auftrage der
Neuen Bachgesellschaft

herausgegeben
von
Arnold Schering
(Leipzig)

Mit einem Titelbilde und einer Beilage

Druck und Verlag von Breitkopf und Härtel
Berlin • Brüssel • Leipzig • London • New York

Veröffentlichungen der Neuen Bachgesellschaft, Jahrgang 14, 2.



ML410
B1A7

Copyright 1914 by Breitkopf & Härtel, Leipzig.

Johann Sebastian Bach
(etwa 35 Jahre alt)

nach dem im Bachmuseum zu Eisenach befindlichen Originalgemälde
von Joh. Jak. Ihle.



Inhalt.

	Seite
Adolf Aber (Charlottenburg): Studien zu J. S. Bachs Klavierkonzerten	5
Hans Boas (Berlin): Über Joh. Seb. Bachs Konzerte für drei Klaviere.	31
Arnold Schering (Leipzig): Die Kantate Nr. 150 „Nach dir, Herr, verlange mich“	39
Wanda Landowska (Berlin-Wilmersdorf): Über die C dur-Fuge aus dem I. Teil des Wohltemperierten Klaviers	53
Herrmann Keller (Weimar): Die Varianten der großen G moll-Fuge für Orgel	59
Hermann Kreßschmar (Berlin-Schlachtensee): Ein Bachkonzert in Kamenz.	63
Hermann von Hase (Leipzig): Breitkopf'sche Textdrucke zu Leipziger Musikaufführungen zu Bachs Zeiten	69
Alfred Heuß (Leipzig): J. S. Bachs Aria „Erbauliche Gedanken eines Tabakrauchers“	128
Friedrich Noack (Darmstadt): Johann Seb. Bachs und Christoph Graupners Kompositionen zur Bewerbung um das Thomaskantorat in Leipzig 1722—23	145

Beilage: Register zu den ersten 10 Jahrgängen des Bach-Jahrbuchs 1904—1913, zusammengestellt von A. Sch.



Studien zu J. S. Bachs Klavierkonzerten.

XVII. Jahrgang der Gesamtausgabe.

Nach dem Autograph.

Von Adolf Aber (Charlottenburg).

Wer die Wiederbelebung Bachscher Werke aufmerksam verfolgt, wird wiederholt die Beobachtung machen können, daß die Versuche, Bachs Konzerte für ein Klavier und Orchester wieder im Konzertsaal heimisch zu machen, entweder ganz scheitern oder nur von sehr geringem Erfolg begleitet sind. Als Hauptgrund hierfür muß der Umstand angeführt werden, daß es sich bei diesen Konzerten ausnahmslos um Bearbeitungen, und zwar ziemlich flüchtiger Art, handelt. Außerdem muß gesagt werden, daß ihre Echtheit durchaus nicht durchgängig verbürgt ist, d. h., daß es nicht als sicher gelten kann, daß Bach bei allen Konzerten eigene frühere Kompositionen bearbeitet hat.

Das Autograph, das die Kgl. Bibliothek in Berlin besitzt, enthält alle sieben im XVII. Bande der Gesamtausgabe veröffentlichten Konzerte in Partitur. Es erbringt zunächst den Beweis, daß Bach die Konzerte in einem Zuge niedergeschrieben haben muß. Das ungewöhnlich starke, 106 Seiten umfassende Heft muß vor der Niederschrift geheftet worden sein, eigens zu dem Zwecke, die Konzerte zu sammeln. Daß Bach daran lag, möglichst viel in das Heft zu bekommen, bezeugt die sehr enge Schreibung der Noten, die sich gleich beim ersten Konzert deutlich beobachten läßt. Die Konzerte sind ferner dicht aneinandergereiht. Bei dem 2., 6. und (Fragment gebliebenen) 8. Konzert steht der Anfang noch auf derselben Seite wie das Ende des vorhergehenden, ohne eine Zeile Zwischenraum. Außer-

dem sind die Schriftzüge selbst das ganze Heft hindurch vollkommen gleich und zeigen durchgehends die große Eile des Schreibers.

Diese Tatsachen vereinbaren sich sehr gut mit dem, was Spitta über die Entstehung dieser Sammlung vermutet¹⁾. Er setzt sie in die Mitte der dreißiger Jahre, als Bach in Leipzig den Telemannschen Musikverein leitete und außerdem noch im eigenen Hause einen starken Verbrauch an Kammermusik hatte. Daß es Bach unmöglich war, hierfür stets neue Werke zu schaffen, leuchtet bei seiner starken Beschäftigung als Thomaskantor ohne weiteres ein. Er mußte darum seine Zuflucht zu Bearbeitungen nehmen.

Für die vier Konzerte in E_{dur}, D_{dur}, F_{dur} und G_{moll} steht die Tatsache der Bearbeitung ohne weiteres fest.

Die Konzerte in D_{dur} und G_{moll} sind die Übertragungen der Violinkonzerte in E_{dur} und A_{moll}.

Das G_{moll}-Konzert zeigt daher auch im Autograph keine Korrektur. Das ist kein Zufall. Es ist das letzte in dem Autograph enthaltene Konzert; bei ihm hatte Bach die wenigste Zeit zur Verfügung. Er ließ darum die Violinstimme ganz unverändert. Der hinzugefügte Klavierbaß geht meist mit dem Continuo, den er etwas verzieren, am meisten noch im ersten Satz.

Die Korrekturen, die das Autograph im D_{dur} (E_{dur}-Violin-) Konzert aufweist, zeigen als Hauptmerkmal die Eigenschaft, die auch die Korrekturen in allen andern Konzerten kennzeichnet: sie beziehen sich durchgehends auf Stellen, die erst gleichlautend mit der ersten Fassung waren und dann klaviermäßiger gemacht oder ausgeziert wurden, oder solche, die in der ersten Fassung nicht vorhanden waren (Bässe), und deren erste Ergänzung Bach beim Durchlesen noch einmal änderte. Aus dem hier folgenden Verzeichnis der Korrekturen des Autographs wird das ohne weiteres erhellen²⁾:


§. 81. Takt 4, 3. und 4. Viertel: starke Korrektur im


¹⁾ Bach-Biographie II S. 616 f.

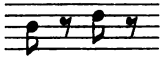
²⁾ Die Zitierung erfolgt nach der Ausgabe der Bach-Gesellschaft, Leipzig 1867.

Baß, leider ganz unleserlich geworden. (Im Violinkonzert fehlt hier der Baß.)

- ©. 82. Takt 2, 3. und 4. Viertel: ursprünglich ohne

die Zweiunddreißigstel:  (Im Violin-

konzert [transponiert]:  Takt 3, 3. und


4. Viertel: ursprünglich:  (Im


Violinkonzert )

- ©. 83. Takt 5, 3. u. 4. Viertel: ursprüngl.: 

(Im Violinkonzert: )

- ©. 86. Takt 2: Der Klavierbaß ursprünglich wie der Continuo. Takt 3—6, 1. Viertel: ursprünglich ohne die Sechzehntel im Baß wie die entsprechende Stelle des Violinkonzerts. (Jahrg. XXI, 1. ©. 24, Takt 6—9.)

- ©. 89. Takt 11, 1. Viertel im Baß: ursprüngl. 
wie Violinkonzert a. a. D. ©. 26, Takt 13.

- ©. 90. Takt 4, 3. und 4. Viertel im Baß: ursprünglich  wie im Violinkonzert ©. 27, Takt 1.

Takt 5, 4. Viertel:  wie im Violinkonzert ©. 27, Takt 2.

Takt 6, 1. Viertel:  wie im Violinkonzert ©. 27, Takt 3.

Takt 11, 3. und 4. Viertel: Baß ursprünglich die Achtelbewegung des Continuo, ebenso im Violinkonzert ©. 27, Takt 8.

§. 101, letzter Takt und 102, 1.—4. Takt: Baß ursprünglich:



Beide Lesarten weichen im ersten und zweiten Takte von der Lesart des Violinkonzerts (§. 35, 2. System, Takt 1—5) ab¹⁾.

Bezeichnend ist an diesen Korrekturen auch, — und wir werden das bei den andern Konzerten ebenfalls feststellen können, — daß sie immer am Anfang eines Satzes ziemlich gehäuft auftreten, von der Durchführung ab aber fast ganz verschwinden. Daraus geht hervor, daß Bach bei den Bearbeitungen in der Weise verfuhr, daß er zunächst die Themengruppe notengetreu aus der Vorlage übertrug, dann sie klaviernmäßig einrichtete und dann erst der Vorlage weiter folgte, dabei natürlich die im ersten Teile getroffenen Änderungen sogleich berücksichtigte.

In die Reihe dieser Konzerte, bei denen wir die Vorlage kennen, gehört weiterhin das Fdur-Konzert, das eine Übertragung des vierten Brandenburgischen Konzertes in Gdur für Violine, 2 Flöten und Streichorchester bildet. Daß Rußs Angabe, es handle sich um ein Violinkonzert²⁾ unrichtig ist, hat bereits Spitta betont³⁾. Er weist auch darauf hin⁴⁾, daß das Konzert eigentlich nicht als reines Klavierkonzert zu betrachten ist, sondern den Charakter eines Concerto grosso behalten hat. Die konzertierende Cembalo-Stimme ist aus der Vereinigung vom Continuo und der konzertierenden Violine des brandenburgischen Konzerts gewonnen. Dadurch, daß Bach die Cembalo-Stimme brillanter gestaltete als die Violin-Stimme der Vorlage, hat er zwar sein Ziel, ein Klavierkonzert zu erhalten, annähernd erreicht, aber das Ganze hat entschieden an Einheitlichkeit verloren. Wir haben jetzt eigentlich ein Concerto grosso für drei Gruppen vor uns, für das Klavier, die beiden Flöten und das Tutti.

¹⁾ Vgl. außerdem die älteren Lesarten Jahrg. XVII S. 316—317.

²⁾ Bach-Ausgabe, Jahrg. XVII S. XV und XIX.

³⁾ a. a. O. I S. 741.

⁴⁾ ebenda II S. 623.

Das Autograph zeigt für dieses Konzert kaum etwas Bemerkenswertes. Nur an zwei Stellen sieht man, wie Bach bemüht war, das Klavier möglichst in den Vordergrund zu stellen. Auf S. 177, Takt 2, hatten die Terzen der Oberstimme ursprünglich die beiden Flöten auszuführen, ebenso im vorletzten Takt auf S. 178. Eine Abweichung vom Autograph zeigt übrigens die Bach-Ausgabe im 2. Takt von S. 178. Das *b* (2. Sechzehntel) fehlt dort. Rust ist hier der Stimme, die gleichfalls autograph ist, gefolgt. Dagegen ist an sich nichts einzuwenden; er hätte aber im Revisionsbericht darauf verweisen müssen.

Die Reihe der Konzerte mit sichergestellten Vorlagen beschließt das E dur-Konzert. Rust bezeichnet es als Übertragung zweier Einleitungen zu den Kantaten ¹⁾: „Gott soll allein mein Herze haben“ ²⁾, D dur; „Ich geh’ und suche mit Verlangen“ ³⁾, E dur. Spitta weist bereits darauf hin ⁴⁾, daß Rust übersehen hat, daß auch der langsame Satz sich in der ersten Kantate findet und zwar in der H moll-Arie „Stirb in mir, Welt“. Die bedeutenden Erweiterungen, die der Siziliano gegenüber dem des Konzerts hier zeigt, bringen Spitta dazu, das Konzert vor die Kantate zu stellen. Da er aber zugeben muß, daß die Einleitungen zu den Kantaten weniger ausgearbeitet sind als die Sätze des Konzerts, also nicht auf das Konzert in seiner jetzigen Form zurückgehen können, nimmt er eine ältere, vor der Kantate liegenden Fassung des Konzerts an. Diese Annahme wäre ihm zur Gewißheit geworden, wenn er das Autograph berücksichtigt hätte. Die Korrekturen, die dieses zeigt, beziehen sich wieder durchgängig auf solche Stellen, bei denen Bach zunächst die Orgelstimme, wie wir sie in den Kantaten finden, hingeschrieben hatte und sie dann erst klaviermäßig gestaltete. Für den Siziliano kann man das an Hand der Bach-Ausgabe kontrollieren. Rust hat auf S. 314 bis 315 des XVII. Jahrgangs die ältere Lesart veröffentlicht.

¹⁾ a. a. D. S. XV.

²⁾ Bach-Ausgabe, Jahrg. XXXIII S. 169.

³⁾ Jahrg. X S. 49.

⁴⁾ a. a. D. II S. 279 f.

Das bedarf zunächst einer Bemerkung. Rast bringt beide Fassungen vollständig, so daß man den Eindruck bekommt, beide fänden sich vollständig im Autograph. Das ist nicht der Fall. Nach hat nur die freibleibende Baßstimme benutzt, um die Varianten einzutragen. Diese beziehen sich stets auf solche Stellen, die das oben gekennzeichnete Verhältnis zwischen der Orgelstimme der Kantate und dem Konzert aufweisen. Das hier folgende Verzeichnis der Korrekturen in den Ecksägen, wie sie sich im Autograph finden, zeigt für diese dasselbe Verhältnis:

- ©. 45. Takt 5, 3. Viertel: ursprünglich wie die Kantate
Jahrg. X. ©. 169, Takt 5.
Takt 8, letztes Achtel: ursprünglich wie die Kantate ©. 170, Takt 8.
- ©. 46. Takt 6, letztes Achtel: ursprünglich wie die Kantate ©. 170, Takt 9.
Takt 11, 3. Viertel: ursprünglich wie die Kantate ©. 171, Takt 2.
- ©. 49. Takt 12, 3. Viertel: ursprünglich wie die Kantate ©. 174, Takt 3.
- ©. 64. Takt 19: ursprünglich wie die Kantate: Jahrgang XXXIII. ©. 301, Takt 19.
- ©. 65. Takt 3, 5, 7, 9: ursprünglich wie die Kantate: ©. 302, Takt 7, 9, 11, 13.
- ©. 66. Takt 10, 12: ursprünglich wie die Kantate: ©. 303, Takt 18, 20.
Takt 11: letztes a" ursprünglich a' wie die Kantate: ©. 303, Takt 19.
- ©. 67. Takt 4, 5, 8, 9: der Baß ursprünglich wie die Kantate: ©. 304, Takt 14, 15, 18, 19.
- ©. 70. Takt 14—16: der Baß ursprünglich wie die Kantate: ©. 308, Takt 8—10.
- ©. 72. Takt 6: ursprünglich wie die Kantate: ©. 310, Takt 4.
Takt 8: ursprünglich wie die Kantate: ©. 310, Takt 6.
- ©. 73. Takt 17: ursprünglich wie die Kantate: ©. 311, Takt 15.

Aus diesen Korrekturen ist mit völliger Sicherheit der Schluß zu ziehen, daß Bach eine Vorlage gehabt haben muß, die die gleiche Fassung wie die Orgelstimme der Kantate hatte. Dagegen, daß diese selbst die Vorlage gewesen ist, spricht außer der Erweiterung des Sizilianos in der Kantate auch die allgemein-historische Erwägung, daß es viel wahrscheinlicher ist, daß Bach bei der Komposition einer Kantate, für die die Zeit sehr beschränkt war, auf eine frühere Komposition zurückgriff, als daß er für sie einen ziemlich ausgedehnten Konzertsatz schrieb und dann später zwei solche Einleitungen zu einem Konzert zusammenfügte. Die Korrekturen des Autographs erbringen aber weiterhin den Beweis, daß die Vorlage bereits für Orgel geschrieben sein muß, da die ältere Fassung an den abweichenden Stellen durchweg längere Notenwerte aufweist, die auf dem Klavier ohne Wirkung sein würden. Spittas Annahme¹⁾, die erste Fassung sei bereits ein Klavierkonzert gewesen, ist somit von der Hand zu weisen. Ein zweiter Fehler Spittas kommt auf Ruffs bereits oben gerügte vollständige Veröffentlichung der älteren Lesart des Sizilianos. Spitta glaubt²⁾, die Begleitfiguren des Klaviers in Takt 1—6 wären bereits in der ersten Fassung vorhanden, wie sie Ruff tatsächlich mitteilt³⁾. Das Autograph zeigt aber an dieser Stelle nur eine Lesart, und zwar die spätere. Das geht unzweifelhaft daraus hervor, daß einmal die Sechzehntel des Klaviers ganz eng geschrieben und außerdem auch noch die ursprünglichen Pausen zu erkennen sind. Wenn also Ruff die erste Fassung ganz mitteilen wollte, hätte er die Pause in den ersten sechs Takten bestehen lassen müssen. Damit fällt auch der letzte Grund, den Spitta für ein ursprüngliches Klavierkonzert anführen zu können glaubt.

Unter den Konzerten, deren Vorlagen verloren gegangen sind, darf das Adur-Konzert den meisten Anspruch auf Echtheit erheben. Von ihm sind außer der autographen Partitur auch die Stimmen der ersten und zweiten Violine, der Viola

¹⁾ a. a. D. II S. 279.

²⁾ a. a. D. II S. 280.

³⁾ Bach-Ausgabe XVII S. 314.

und des bezifferten Continuos auf der Rgl. Bibliothek Berlin im Autograph erhalten. Daß die Stimme des Cembalo certato nicht im Autograph vorhanden ist, braucht nicht wunderzunehmen. Bach hat jedenfalls zunächst aus der Partitur gespielt.

Das Autograph zeigt zunächst wieder, daß Rust die ältere Fassung zu unrecht vollständig mitgeteilt hat¹⁾. Wie schon im Siziliano des E dur-Konzerts hat auch hier Bach nur die — ganz geringfügigen — Varianten und die Verzierungen in die größtenteils pausierende Baßstimme des Tutti geschrieben. An Korrekturen ist das Autograph sehr arm. Im letzten Satz findet sich nicht eine einzige. Die Korrekturen des ersten Satzes sind folgende:

§. 109. Takt 10, 1.—2. Viertel hieß ursprünglich



§. 111. Takt 1, 1. und 2. Viertel: ursprünglich



Takt 11: Eine unleserliche Korrektur in der Oberstimme (ursprünglich andere Arpeggien).

§. 112. Takt 7, letztes Viertel: ursprünglich



Die Korrekturen beziehen sich also durchgängig auf die Oberstimme, also gerade entgegengesetzt wie bei der Bearbeitung der Violinkonzerte. Dieser Umstand muß zu der Annahme führen, daß auch die Vorlage für ein Tasteninstrument geschrieben war. Diese Annahme erhält noch eine sehr große Stütze durch eine andere am Autograph zu machende Beobachtung: In den Bearbeitungen der Violinkonzerte ist sofort zu erkennen, daß die Mittelstimmen später hineingeschrieben worden sind. Sie sind dünner als die Außenstimmen und haben häufig nur schwer

¹⁾ Jahrg. XVII §. 318—319.

Platz gefunden, da die Noten der Außenstimmen zunächst unbestimmt nach beiden Seiten gestrichen sind. Ganz anders im vorliegenden Konzert! Hier sind die Mittelstimmen ebenso stark wie die Außenstimmen geschrieben, und auch die Streichung der Noten ist von vornherein mit Rücksicht auf die Mittelstimmen geregelt worden. Wir können darum, wenn wir zu dem allen noch die durchaus klaviermäßige Faktur des Konzertes in Betracht ziehen, mit ziemlicher Sicherheit sagen, daß die Vorlage bereits ein Klavier- oder Orgelkonzert gewesen ist, und daß sich so die auf Grund der Korrekturen des Autographs aufgestellte Hypothese bewahrheitet.

Es ist hier vielleicht der Ort, einmal prinzipiell auf die Wichtigkeit von Korrekturen in Autographen hinzuweisen. Dem Historiker ist sie längst gelaufig. Er richtet sein Augenmerk stets nicht nur auf die letzte Fassung einer Urkunde, sondern beachtet auch das Konzept mit seinen Korrekturen. Diese geben in der Regel die ganze Geschichte der Urkunde. Wie ein genaues Beachten der Korrekturen auch der musikgeschichtlichen Arbeit wertvolle Dienste leisten kann, dürften die oben erzielten Resultate zur Genüge erhärten. Mit ihrer Hilfe läßt sich die Arbeitsweise eines Meisters ohne allzu große Schwierigkeit und mit ziemlicher Sicherheit feststellen. Es ist schade, daß die Herausgeber der Bach-Ausgabe den Korrekturen in den meisten Fällen keine Bedeutung beigemessen haben. Der in Aussicht genommenen Revision dürfte sich hier ein dankbares Forschungsgebiet eröffnen.

Die fünf bisher behandelten Konzerte ließen sich als Bearbeitungen von Originalkompositionen Bachs nachweisen. Dieser Nachweis gelingt bei den andern zwei Konzerten, denen in D und F moll, nicht. Beim Dmoll-Konzert gibt es gegen diese Anschauung einige Scheingründe. Das Konzert soll für zwei Kantaten verwendet worden sein. Der Kantate „Ich habe meine Zuversicht“¹⁾ soll es in seiner Gesamtheit als Einleitung gedient haben, und sein erster Satz hat denselben Zweck bei der Kantate „Wir müssen durch viel Trübsal“²⁾ erfüllt.

¹⁾ Jahrg. XXXVII.

²⁾ Jahrg. XXX S. 125.

Von beiden Kantaten ist kein vollständiges Autograph vorhanden. Bezüglich der ersten Kantate stützt sich die Behauptung, das ganze Klavierkonzert habe die Einleitung gebildet, auf eine Abschrift, die im Besitze von Professor Fischhoff in Wien war und aus dessen Nachlaß in die Kgl. Bibliothek zu Berlin gekommen ist. Nach Dörffel¹⁾ ist diese Abschrift ungefähr 1840 entstanden. Trotzdem nimmt Spitta ohne weiteres an, sie sei vom Autograph genommen²⁾. Mit Recht betont Dörffel³⁾, daß dies keineswegs sicher ist. Einen Beleg dafür vermag auch Spitta nicht zu erbringen⁴⁾.

Wir müßten uns damit zufrieden geben, wenn nicht wenigstens ein Fragment des Autographs auf uns gekommen wäre. Der erste Teil dieses Fragments enthält die Takte 24—67 der ersten Arie aus der Kantate. „Auf der Vorderseite oben rechts steht die Zahl 7“⁵⁾. Anstatt nun auf Grund dieses Befundes des Autographs anzunehmen, daß die Vorschrift der Fischhoffschen Abschrift zu Unrecht besteht, da die fehlenden sechs Seiten des Autographs unmöglich einen Satz des Konzerts, viel weniger das ganze Konzert enthalten haben können, nimmt Spitta an, daß die Zahl 7 nicht die Seiten-, sondern die Bogenzahl bedeutet und daß also, wie es Fischhoffs Abschrift vorschreibt, tatsächlich das ganze Konzert die Kantate einleitete. Da er aber keinen einzigen Beleg dafür erbringt, daß Bach jemals die Bogen an Stelle der Seiten numeriert hat, muß man diese Annahme gänzlich von der Hand weisen und Spitta den Vorwurf machen, daß er hier einer über hundert Jahre jüngeren Abschrift den Vorzug vor dem Autograph gegeben hat. Man wird aus der Seitenzahl 7 des Autographs unbedingt den gegenteiligen Schluß ziehen und das Klavierkonzert aus der Kantate entfernen müssen. Daß durch die Annahme des Klavierkonzerts als Einleitung zwischen dieser und der Arie „Unerforschlich ist die Weise“ die sehr befremdende Tonarten-

¹⁾ Jahrg. XXXVII S. XXXVII.

²⁾ a. a. D. II S. 802.

³⁾ Jahrg. XXXVII S. XXXIII.

⁴⁾ Die Abschrift enthält auch nicht etwa das Klavierkonzert. Sie sagt nur, daß es als „Introditur“ [sic!] dazugehöre.

⁵⁾ Spitta a. a. D. II S. 802.

folge Dmoll—Emoll entsteht, hat schon Dörffel im Vorwort zum 37. Jahrgang der Bach-Ausgabe bemerkt. Spitta will das auf eine Absicht Bachs zurückführen. Er sagt: „Mit Rücksicht darauf, daß man schon sehr viel Dmoll vorher gehört hatte, mochte dem Komponisten die Ausweichung in eine entferntere Tonart nicht unangemessen erscheinen ¹⁾.“ Für die doch sehr ungewöhnliche, ein zweites Mal nicht nachweisbare Art, einer Kantate ein ganzes Orgelkonzert, das länger als die Kantate selbst ist, vorauszuschicken, führt Spitta den Grund an, daß Bach jedenfalls der Gemeinde die Vervollkommenung der Thomasorgel, deren Rückpositiv im Jahre 1730 eine eigne Klaviatur erhalten hatte, recht zum Bewußtsein bringen wollte ²⁾. Und alle diese doch keineswegs überzeugenden Annahmen nur darum, um einer ganz jungen Abschrift Geltung gegenüber dem Autograph zu verschaffen!

Anders verhält es sich mit der Verwendung des Klavierkonzerts in der Kantate „Wir müssen durch viel Trübsal“ ³⁾. Hier dient nur der erste Satz als Einleitung. Der zweite hat im ersten Chor der Kantate Verwendung gefunden. Die Art, wie hier Bach die konzertierende Orgelstimme durch den Chor einfach überdeckt, kann einen schon zu der Annahme bringen, daß er ihr keine große Bedeutung beigemessen hat. Es gibt auch bei Bach kein zweites Beispiel, daß er eine eigene Komposition durch eine spätere Verwendung so völlig in den Schatten gestellt hätte. Die Benutzung des Sizilianos des Ebur-Konzerts in der Arie „Stirb in mir, Welt“ der Kantate „Gott soll allein mein Herze haben“ bietet dafür so recht den Beweis. Hier kommt die konzertierende Orgel ganz zu ihrem Rechte. Der Gesang aber macht, wie bereits Spitta betont ⁴⁾, durchweg den Eindruck einer hineinkomponierten Melodie. Die Verwendung des Dmoll-Konzerts in der Kantate kann darum nicht als Beweis für seine Echtheit benutzt werden.

¹⁾ a. a. D. II S. 803.

²⁾ a. a. D. II S. 278. Man bedenke auch den Widerstand der Pfarrer.

³⁾ Jahrg. XXX S. 125.

⁴⁾ a. a. D. II S. 279.

Wie steht es nun mit den Vorlagen zum Konzert? Für die älteste, vor der Verwendung in der Kantate entstandene Fassung dienen Stimmen aus der Sammlung Pöhlau. Dieser gibt auf dem Umschlage Ph. E. Bach als Schreiber an. Rust bezeichnet das einfach als „entschieden falsch“; dabei muß er selbst zugeben, die Stimmen, die er für autograph hält, seien „freilich mit einer Flüchtigkeit hingeworfen, daß nur genaueste Durchsicht die Überzeugung der Echtheit hervorrufen kann“¹⁾. Was aber seine Kriterien gewesen sind, verrät er nicht und mutet so dem Leser ein wenig viel blindes Vertrauen auf seine Autorität zu. Er behauptet weiterhin, ihm sei „der Charakter Bachscher Notenschrift in solch genialen Schnellzügen öfters vorgekommen“, vermag aber für diese Behauptung nur einen einzigen Beleg anzuführen, der gleichfalls nicht sichergestellt ist. In dem Bachs Handschrift von den verschiedensten Seiten zeigenden, von Kreßschmar besorgten Handschriftenbände der Bach-Ausgabe habe ich jedenfalls die in den Stimmen zu bemerkenden Eigentümlichkeiten nicht wiedergefunden. Sehr bedenklich erscheint mir auch, daß Rust verschweigt, daß auch auf der Stimme für »Cembalo certato«, auf die sich die Bach-Ausgabe für die zweite Fassung stützt, ursprünglich Ph. E. Bach als Autor des Konzerts angegeben war. Daß auch stilkritische Gründe für Philipp Emanuel mehr sprechen als für Johann Sebastian, soll später ausgeführt werden. Möglich ist jedenfalls, daß Ph. E. Bach das Konzert bearbeitet hat; denn dessen Entstehungszeit fällt in den Anfang der dreißiger Jahre, in die Zeit, als der ins Mannesalter Tretende sich der Konzertkomposition mit Eifer zuwandte.

Allzuviel kommt aber meiner Meinung nach darauf nicht an, da es sich höchstwahrscheinlich um keine Bachsche Originalkomposition handelt, sondern um die Bearbeitung eines fremden Violinkonzerts.

Daß das Klavierkonzert die Bearbeitung eines Violinkonzerts ist, hat bereits Rust aus stilkritischen Gründen nach-

¹⁾ Jahrg. XVII S. XXII. Herr Prof. Max Schneider teilt mir freundlichst mit, daß es schlechterdings unmöglich ist, bei flüchtigen Handschriften die des Vaters von der des Sohnes zu unterscheiden.

gewiesen.¹⁾ Durch Vergleichung der beiden Fassungen wird der Weg vom Violin- zum Klavierkonzert jedem klar werden. Das Autograph bietet hier gleichfalls durch seine Korrekturen eine wertvolle Stütze dieser Annahme. Diese beziehen sich wieder durchweg auf Stellen im Faß oder solche, an denen Bach die Oberstimme eine Oktave tiefer gelegt hat, um die Wirkung durch den dünnen Klang des Cembalos in der Höhe nicht abzuschwächen. Hier das Verzeichnis der Korrekturen:

©. 3. Takt 7 und 8:²⁾ Faß ursprünglich:



Takt 10, 2. und 3. Viertel: starke unlesbare Korrektur in der Baßstimme.

Takt 12, 1. und 2. Viertel: Faß ursprünglich:



©. 4. Takt 4, 1. und 2. Viertel: Faß ursprünglich:



3. und 4. Viertel: unleserliche Korrektur im Faß.

©. 12. Takt 7: unleserliche Korrektur im Faß.

©. 14. Takt 5—7: Oberstimme ursprünglich eine Oktave höher.

Die Zweiunddreißigstel in Takt 7 stehen im

Autograph nicht, statt ihrer



©. 24. Takt 13: unleserliche Korrektur in der Baßstimme.

Im übrigen zeigt die Baßstimme an folgenden Stellen des Autographs einen von der Oberstimme völlig abweichenden Charakter:

¹⁾ Jahrg. XVII ©. XVI.

²⁾ Diese Korrektur ist besonders wichtig, weil sie sich auf das Thema bezieht. Bei einem eigenen Thema wäre wohl Bach nicht im unklaren gewesen.

- ♫. 2. Takt 2, 4, 7, 8, 9.
- ♫. 3. Takt 8, 9.
- ♫. 6. Takt 17—19.
- ♫. 8. Takt 3—10.
- ♫. 14 und 15 ganz.
- ♫. 17, die letzten beiden Systeme.
- ♫. 21. 2. und 3. System.

Wie bereits oben bemerkt, hat die Bach-Ausgabe (Rust) der Klavierstimme die nicht autographe, aus dem Nachlaß von Ph. E. Bach stammende Stimme zugrunde gelegt. Als Grund dafür gibt Rust an, daß diese Verbesserungen gegenüber dem Autograph enthalte. Dies trifft aber nicht ausnahmslos zu. An zwei Stellen wird man dem Autograph entschieden den Vorzug vor der nicht autographen Stimme zu geben haben.

Jedem Spieler des Konzerts wird auf ♫. 11 im 8. Takte die unruhige, für Bach befremdende Art der Baßführung auffallen. Diese findet sich im Autograph nicht. Hier heißt der Baß:



Die Noten c B A G und auch die Noten Fis G A B des folgenden Taktes sind sehr dick geschrieben, so daß man deutlich sieht, wie sehr es Bach auf diesen Gang des Basses ankam. Die Bach-Ausgabe hat ihn zerstört.

Die zweite Stelle, an der Rust der nicht autographen Stimme zu Unrecht den Vorzug gegeben hat, bezieht sich auf ♫. 14, Takt 3 und 4. Das ganz wirkungslose, zwei Takte lang gehaltene b findet sich im Autograph nicht.¹⁾ Hier lautet diese Stelle:



¹⁾ Denkbar ist das b nur, wenn es die ganze Zeit mit einem Triller verziert wird.

Hier wäre auch noch die oben in den Korrekturen bereits erwähnte Stelle S. 14, Takt 7, letztes Viertel anzuführen. Auch hier verdienen die Sechzehntel des Autographs den Vorrang vor den Zweiunddreißigstel der Stimme.

Damit, daß bewiesen ist, daß das Klavierkonzert die Bearbeitung eines Violinkonzerts darstellt, ist natürlich noch nicht bewiesen, daß dieses gleichfalls eine Bachsche Original-Komposition gewesen sein muß. Weder Rust noch Spitta sind dieser Frage näher getreten, obwohl das D moll-Konzert stilistisch außerordentlich von den andern Konzerten abweicht.

Auf stilkritischem Wege Bachs Kompositionen auf ihre Echtheit hin zu untersuchen, hat in jüngster Zeit besonders Johannes Schreyer des öfteren versucht. Mir scheint aber, daß sein Weg nicht der richtige ist. Vom Standpunkt des Theorielehrers darf man nicht an Bach herantreten. Ein Stück wegen einer falschen oder ungeschickten Stimmführung an einer Stelle als unbachisch zu erklären, geht nicht an. Dafür bietet das Autograph des D moll-Konzerts auch wieder Beweise. S. 4, Takt 13, 3.—5. Achtel lautet im Autograph:



zeigt also offene Oktavenparallelen. S. 6, Takt 5, 6, 7 ist im Autograph beim ersten Viertel stets die Terz verdoppelt. Bach hat diese Stellen unkorrigiert stehen lassen, ein Zeichen, daß sie ihn nicht bekümmerten. Ob er beim Spielen sie in dieser Form zum Vortrag brachte, ist natürlich eine andere Frage, die man wohl mit nein beantworten kann.

Gegen Schreyers Methode spricht aber auch die Art, wie Bach zu bearbeiten pflegte. Spitta hat sie in seinen „Musikgeschichtlichen Aufträgen“¹⁾ klargelegt. Bach verfuhr dabei so, daß er stellenweise dem Original notengetreu folgte, an andern

¹⁾ Berlin 1894 S. 115 ff.

Stellen harmonische Veränderungen anbrachte und schließlich auch ganze Taktreihen neu hineinkomponierte. Durch diese Bearbeitungsweise wird es natürlich außerordentlich erschwert, nach einzelnen Stellen ein Urteil zu fällen, wie Schreyer dies tut. Ebensovienig aber, wie darum schwache Stellen gegen die Bearbeitung durch Bach sprechen, können echt bachische Stellen in einem Stück nicht allein den Beweis erbringen, daß das Stück eine Bachsche Originalkomposition ist. Das muß man sich auch bei der stilkritischen Betrachtung des Dmoll-Konzertes immer vor Augen halten.

Es lassen sich für die Bachschen Solokonzerte aber doch Gesichtspunkte aufstellen, die eine Stilkritik ermöglichen. Um diese zu gewinnen, muß man sich ein wenig in die Geschichte des Instrumentalkonzerts vertiefen.¹⁾ Zwei Hauptrichtungen lassen sich da unterscheiden. Die eine, deren Hauptvertreter wir in Corelli und Albinoni finden, kann man als die konservative bezeichnen. Sie erstrebt vor allem Gleichberechtigung des Tutti mit dem Konzertierenden. Diese Gleichberechtigung erstreckt sich sowohl auf die Länge des beiderseitigen Hervortretens als auch auf die Teilnahme beider Teile an der Durchführung der Themen. Im Gegensatz hierzu steht die fortschrittliche Richtung, als deren Hauptvertreter wir Corelli und Vivaldi aufstellen können. Ihr Streben geht dahin, den Solisten möglichst in den Vordergrund zu rücken und ihm Gelegenheit zu geben, sein Instrument möglichst stark zur Geltung kommen zu lassen. Das Tutti tritt bei ihnen vom eigentlichen Konzertieren mehr und mehr ganz zurück und behält nur noch die Bedeutung eines Ritornells.

Diese beiden Richtungen lassen sich so wenig vereinigen, daß man unmöglich annehmen kann, ein Komponist habe beiden gehuldigt. Bei Bach spricht dagegen auch ein biographischer Grund. Es ist bekannt, wie Philipp Emanuels Hineigung zur modernen Richtung, die er später ganz vertrat, eine Entfremdung zwischen Vater und Sohn herbeiführte.²⁾ Johann Sebastian wurde jedenfalls der letzte große Vertreter

¹⁾ Vgl. A. Schering, *Gesch. d. Instrumentalkonzerts*. Leipzig 1906.

²⁾ Spitta a. a. D. II S. 752.

und Vollender der konservativen Richtung. So zeigen ihn uns die Werke, die uns als seine Originalkompositionen verbürgt sind, die zwei Violinkonzerte und das Doppelkonzert für zwei Violinen. Sie sind, wie auch Schering hervorhebt,¹⁾ die Muster ihrer Gattung. Nirgends herrscht da ein Vordrängen des Solisten, niemals wird die Rücksicht auf die Technik zur Herrin.²⁾ Auch die Klavierkonzerte in E-dur und A-dur weisen diese Merkmale auf. Ganz anders verhält es sich damit im D-moll-Konzert. Hier überwiegt das Technische von Anfang bis zu Ende. Von einem Konzertieren ist hier nicht die Rede.

Wenn darum hier die Echtheit des D-moll-Konzertes sehr in Frage gestellt werden soll, so geschieht das darum, weil durch Anerkennung des Konzerts als Originalkomposition in das Bild von Bachs künstlerischer Persönlichkeit ein ganz fremder Zug hineinkommen würde, der durch nichts zu erklären ist. Es ist bekannt, daß auch Bach die Technik fast aller Instrumente, für die er geschrieben hat, stark erweiterte und bereicherte. Am deutlichsten zeigen das die Sonaten für Violine allein. Aber eine ganze Welt trennt diese technischen Neuerungen von den technischen Stellen des D-moll-Konzerts. Hier, in den Violinsonaten, handelt es sich darum, einen musikalischen Gedanken mit allen Mitteln der Polyphonie durchzuführen. So kommen Werke wie die Chaconne zustande, die man ohne Schwierigkeit für mehrere Instrumente arrangieren könnte. Daß diese Stücke das Instrument bis an die Grenze seiner Leistungsfähigkeit brachten, störte Bach dabei nicht weiter. Er beachtete auch das, was man gemeinhin „Danfbarkeit“ nennt, nur sehr wenig. Ganz anders sieht es mit den Soli im D-moll-Konzert aus. Diese sind dem Instrument geradezu auf den Leib geschrieben.

In den als Originalkomposition sicher gestellten Konzerten Bachs haben diese das ganze Konzert überwuchernden Soli kein Vorbild. Man darf hier beileibe nicht das große Klavier-

¹⁾ a. a. O. S. 121 f.

²⁾ Man beachte, wie z. B. im E-dur-Konzert die rein technischen Stellen durch das kontrapunktisch durchgearbeitete Orchester abgeschwächt werden.

solo im 5. brandenburgischen Konzert als Parallele anziehen. Dieses tritt erst am Ende des Säge auf und hat durchaus den Charakter einer Kadenz. Es muß darum hier gänzlich außer Betracht bleiben. Die Soli des Dmoll-Konzertes weisen vielmehr nachdrücklich auf die Konzerte von Antonio Vivaldi. Das dritte der von Bach für Orgel bearbeiteten zeigt solche Soli in ihrer in diesem Falle allerdings erschreckend dürftigen Ur-gestalt.¹⁾ Daß diejenigen des Klavierkonzerts unendlich höher stehen, braucht nicht wunderzunehmen. Bereits bei seiner ersten Beschäftigung mit Vivaldischen Konzerten, in Weimar, bemühte sich Bach, die Schwächen Vivaldis zu verdecken; das hat zuerst Spitta²⁾ für ein Konzert nachgewiesen, und Schering³⁾ hat es für die übrigen bestätigt gefunden. Wieviel mehr mußte Bach diesem Brauche 20 Jahre später folgen, wo er von Vivaldi fast ganz abgekommen war!

Was beim Dmoll-Konzert für die Echtheit sprechen würde, ist die Behandlung des Orchesters. Diese aber ist erst in der letzten Fassung so vollendet geworden. Die erste zeigt besonders während der Soli, und darauf kommt es in diesem Zusammenhange an, eine viel größere Armut des Orchesters. Dabei müssen wir annehmen, daß auch bei ihr sich bereits starke Bachsche Zusätze finden.

Es bleibt darum das Verhältnis von Tutti und Solo das wichtigste Argument gegen die Autorschaft Bachs. Ihm lassen sich aber noch andere hinzufügen, die die Thematik betreffen. Ein Unifono-Thema wie im ersten Säge des Dmoll-Konzerts findet sich in keinem andern Bachschen Konzert. Bei Vivaldi gibt es allein in den 16 von Bach bearbeiteten drei.

Am auffälligsten ist das Thema zum sechsten Konzert⁴⁾, das nicht nur durch den langen Atem, sondern auch durch die straffe Rhythmik an das Thema des Dmoll-Konzerts erinnert:

¹⁾ Jahrg. XXXVIII S. 173.

²⁾ a. a. D. I S. 409.

³⁾ a. a. D. S. 92.

⁴⁾ Jahrg. XLII S. 96.



Auch das zweite der in den Konzerten enthaltenen Unisono-
themen zeigt, obwohl ungleich kürzer, durch die ihm innewoh-
nende Energie Verwandtschaft mit dem Thema des Dmoll-
Konzerts.



Das dritte Unisonothema findet sich im ersten für Orgel
bearbeiteten Konzert.¹⁾ Als Thema eines Grave zeigt es na-
türlich keine Ähnlichkeit mit dem in Frage stehenden Allegro-
thema. Seine Mitteilung darf darum hier unterbleiben.

Auch das Thema des zweiten Satzes vom Dmoll-Konzert,
dessen Hauptmerkmal die Brechung des Akkords in der Weise,
daß jeder Ton zweimal angeschlagen wird, darstellt, findet
sich in Ebenbildern bei Vivaldi. Hierzu sind hauptsächlich zu
vergleichen: das sechzehnte Konzert (XLII, S. 166), das fünfte
Konzert (ebenda S. 92) und das dritte Orgelkonzert (XXXVIII,
S. 184).

Am auffälligsten aber sind die Vivaldischen Züge im dritten
Satz des Dmoll-Konzerts. Zu seinem Anfang vergleiche man
die folgenden Stellen aus Vivaldis Konzerten:

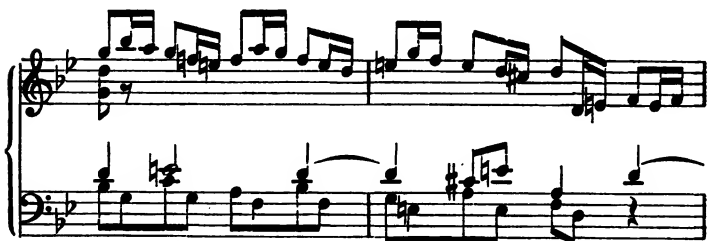


¹⁾ Jahrg. XXXVIII S. 164.

5. Konzert (ebenda S. 92):  (als Kontrapunkt) usw.

8. Konzert (ebenda S. 110): 

14. Konzert (ebenda S. 158).





Wie hier im zweiten Takte der Baß eingeführt wird, ist doch sicher mehr als eine zufällige Ähnlichkeit. Auch die folgende Stelle, das Ende des ersten Satzes im vierten Konzert, ist zum letzten Satz zu vergleichen.¹⁾



Schließlich sei auch auf eine kleinere Stileigentümlichkeit aufmerksam gemacht. Der Eintritt des Solos mit dem Zwei- und dreißigstel-Anlauf wie im ersten Satz des Dmoll-Konzerts findet sich auch bei Vivaldi, so z. B. im dritten Konzert S. 74, im siebenten Konzert S. 106 und im neunten Konzert S. 119.

Es ist mir nicht zweifelhaft, daß sich diese Stilverwandtschaft aus den andern Konzerten Vivaldis noch mit zahlreichen Beispielen belegen läßt. Vielleicht macht sich einmal

¹⁾ Siehe Dmoll-Konzert, S. 25, Takt 2 ff.


ein Dresdener Bachfreund das Vergnügen, den reichen handschriftlichen Schatz der Dresdener Kgl. Bibliothek daraufhin anzusehen. Zur Sicherheit könnte die hier ausgesprochene Vermutung, daß die erste Vorlage zum Dmoll-Konzert ein Violinkonzert Vivaldis gewesen ist, natürlich nur durch den Fund des Originals werden. Aber auch ein gegenteiliger Zufall, der die Vorlage als Bachsche Originalkomposition sicherstellen würde, könnte die hier angestellten stilkritischen Betrachtungen nicht als fruchtlos erscheinen lassen. Aus ihnen würde dann hervorgehen, daß uns durch Verlust der Werke die große Entwicklung, die Bach vom Dmoll-Konzert zu den andern geführt hat, verborgen bleiben muß. Solange aber die Echtheit des Dmoll-Konzerts nicht bewiesen ist, möchte ich die Möglichkeit einer solchen Entwicklung in Abrede stellen. Die 1721 entstandenen brandenburgischen Konzerte legen ein zu bereedtes Zeugnis davon ab, auf welche Seite Bach zu stellen ist und wie früh er sich darüber klar war.

Das zweite der mit Vorlagen nicht als echt zu erweisenden Konzerte ist das Fmoll-Konzert. Auch bei ihm spricht die Stilkritik gegen die Echtheit. Daß es sich um die Bearbeitung eines Violinkonzerts handelt, vermutete schon Rust.¹⁾ Den Beweis dafür erbringen wiederum die Korrekturen des Autographs. In dem hier folgenden Verzeichnis wird man das bestätigt finden:

§. 138, Takt 9: Baß ursprünglich eine Oktave höher.

§. 147, Takt 18: Baß ursprünglich eine Oktave tiefer.

Takt 19: Baß ursprünglich 

§. 148, Takt 4: Baß ursprünglich 

§. 149, Takt 4: Baß ursprünglich eine Oktave tiefer.

Die Korrekturen beziehen sich also sämtlich auf den Baß. Dieser ist neu hinzugekommen. Die Annahme eines Violinkonzerts als Vorlage bestätigt sich also.

¹⁾ Jahrg. XVII §. XV.

Bei diesem Konzert ist es der Mittelsatz, der Bachs Autorschaft fast zur Unmöglichkeit macht. Einen krasseren Gegensatz als zwischen diesem Largo und den langsamen Sätzen des Amoll und E-dur Violinkonzerts wird man sich nur schwer ausdenken können. Da findet sich auch nicht ein gemeinsamer Zug. Diese Art, einen ganzen Konzertsatz pizzicato zu begleiten, finden wir bei Bach nirgends wieder. Für Vivaldi stellt dagegen Schering diese Art, das Adagio zu begleiten, als die häufigste auf.¹⁾ Die Melodie selbst könnte man vielleicht Bach zuschreiben. Hier spricht aber das Autograph wieder ein entscheidendes Wort dagegen. Man kann nämlich die ursprüngliche Melodie, wie sie vor der Auszierung durch Bach hieß, ohne große Schwierigkeit aus dem Autograph wieder herstellen. Diese zeigt eine solche verblüffende Armut, daß man sie unter keinen Umständen Bach zutrauen darf. Ich lasse sie hier vollständig folgen:²⁾



¹⁾ a. a. D., S. 96.

²⁾ Die eingeklammerten Verzierungen können auch erst später hinzugefügt sein.



(ausradiert)

Daß die beiden Ecksätze nicht dazu angetan sind, die Autorschaft Bachs glaubhaft zu machen, wird niemand bestreiten. Die Themen sind einförmig, harmonisch lahm und gaben darum auch nirgends in der Durchführung Gelegenheit, daß Bach selbst sie weiterführte.

Wir stehen am Ende unserer Ausführungen. Das Resultat ist, um es kurz zusammenzufassen, folgendes:

Alle sieben Konzerte sind Bearbeitungen. Ursprüngliche Violinkonzerte sind die Konzerte in D moll, D dur, F moll und G moll; das F dur-Konzert geht auf das Brandenburgische Konzert in G dur zurück; die Konzerte in E dur und A dur sind in der ersten Fassung Orgelkonzerte gewesen.

Was die Frage der Echtheit betrifft, so können die Konzerte in E^{dur}, D^{dur}, A^{dur}, F^{dur} und G^{moll} mit Sicherheit als Originalkompositionen angesehen werden. Die Konzerte in D^{moll} und F^{moll} sind wahrscheinlich Bearbeitungen von fremden, vielleicht Vivaldischen Violinkonzerten. Die erste Bearbeitung des D^{moll}-Konzerts kann von Philipp Emanuel Bach stammen.



Über Joh. Seb. Bachs Konzerte für drei Klaviere.

XXXI. Jahrgang der Gesamtausgabe.

Von Hans Boas (Berlin).

Unter den Klavierkonzerten Bachs, die Schreyer im zweiten Hefte seiner Beiträge zur Bachkritik (1913) und im siebenten und achten Hefte der Allg. Musikzeitung von 1914 für unecht hält, befinden sich auch die beiden Konzerte für drei Klaviere in D moll und C dur; diese haben durch die von Schering (Bachjahrbuch 1912, S. 124 ff.) und Heuß (Zeitschr. der MGG. XIV, S. 184 ff.) an Schreyers Fragen geknüpften Erörterungen in jüngster Zeit wieder stärkere Beachtung gefunden. Im folgenden sollen nun nicht alle Kriterien für und wider die Echtheit der beiden Werke dargelegt werden, sondern es wird beabsichtigt, nach den uns erhaltenen Handschriften grundsätzliche, auf die Redaktion der Konzerte bezügliche Fragen zu erörtern und durch Beispiele zu belegen; dabei wird sich eine Stellungnahme zu einzelnen Schreyerschen Thesen von selbst ergeben. Das Eingehen auf alle Einzelheiten soll vermieden werden, denn die Detailarbeit ist Sache der Bachrevision, und einer solchen soll nicht vorgegriffen werden.

Die beiden zu behandelnden Konzerte hat Graf Waldersee im Jahrgang XXXI, 3 der Bachausgabe herausgegeben. Im Autograph sind uns weder Partituren noch Stimmen erhalten; diese Tatsache erschwert natürlich die Untersuchung der Frage, inwieweit die Bachschen Konzerte Bearbeitungen sind, sehr erheblich, da alle die aus Korrekturen des Manuskripts zu ziehenden Schlüsse über die etwaige Originalbesetzung der Konzerte

fortfallen. Wir müssen uns also mit einer ziemlich reichen Zahl von Abschriften zufrieden geben und zwar liegen vor:

1. Das Dmoll-Konzert in den Partituren P. 242, 243, 244, 299 der Kgl. Bibliothek Berlin, Nr. 67 der Amalienbibliothek (Joachimsthalsches Gymnasium) und in den Stimmen St 415, 416 der Kgl. Bibliothek Berlin;

2. Das Cdur-Konzert (es finden sich bekanntlich auch Abschriften in Ddur) in den Partituren P. 242, 245, 246, 309 der Kgl. Bibliothek Berlin, Nr. 68 der Amalienbibliothek und in den Stimmen St 417 und P. 141 und 142 Bibl. Berlin.

Von den Handschriften enthält also P. 242 beide Konzerte. Nach einer am Fuße der ersten Seite befindlichen Notiz ist sie von der Hand des Klavierspielers Palschau in Petersburg geschrieben, der (nach einem handschriftlichen Vermerk in dem Exemplar des Gerberschen Tonkünstlerlexikons (1813) der Kgl. Bibliothek Berlin) von 1741—1813 gelebt hat. Die Ausgabe des genannten Lexikons von 1790 bezeichnet ihn als einen Schüler Mütthels. Da dieser Joh. Seb. Bach zum Lehrer hatte, wird man der Abschrift als direkt auf Bachsche Tradition zurückgehend große Bedeutung einräumen müssen; für das Dmoll-Konzert stellt sie, soweit wir sehen können, die am besten beglaubigte Abschrift dar, beim Cdur-Konzert konkurrieren mit ihr die in P. 142 vorliegenden Stimmen aus dem Nachlasse Philipp Emanuel Bachs. Die Palschausche Partitur — sie wird im folgenden mit P. 242 abgekürzt werden — hat nun Waldersee für seine Redaktionsarbeit überhaupt verworfen, weil sie im Schlusssatz des Dmoll-Konzertes eine hinzugefügte Viola-Stimme enthalte, die als unbachisch von der Hand gewiesen werden müsse. Warum sie unbachisch ist, erwähnt Waldersee nicht. Da die Abschrift an sich durch ihr Alter und ihren Ursprung wertvoll erscheint, müssen zunächst zwei Fragen untersucht werden:

1. Ist die Viola-Stimme, die sich abweichend von den andern Abschriften im letzten Satz des Dmoll-Konzerts bei P. 242 findet, unbachisch?

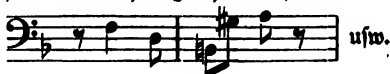
2. Wenn dies der Fall ist, darf man dann die Abschrift, wie Waldersee es tut, verworfen?

1. Vergleicht man die Abschriften des D-moll-Konzerts miteinander, so zeigt es sich, daß P. 242 im Schlusssatz ganz außerordentlich stark von den übrigen abweicht. Die zugesetzte Viola-Stimme beginnt in den ersten Takten des Satzes bereits mit einem Kontrapunktischen Thema und erscheint dann verschiedentlich an den Solostellen des ersten Cembalos, die vom Baß begleitet werden (z. B. Bachausgabe, S. 35—39); die Violapartie läuft als Füllstimme teils neben dem Baß her, teils übernimmt sie dessen Part. Sie ist nicht unbachischer als die Baßstimme, der sie ähnelt; so weist im Takte 4 und 5 die Viola ein Motiv auf, das später in etwas veränderter Rhythmik der Baß als Begleitungsfigur bringt (Bachausgabe, S. 35 Takt 6—7). Man vergleiche beide Stellen:

Viola in P. 242, Takt 4—5 des Schlusssatzes:



Baß in der Bachausgabe, S. 35, Takt 6—7:



Im ganzen sind beide Stimmen nicht glücklich geführt; der Viola haftet der Makel einer Füllstimme an, sie springt in die Töne, die harmonisch gerade gebraucht werden, der Baß unterstützt an den Stellen, an denen er das erste Cembalo begleitet, dieses garnicht, sondern ist entweder entbehrlich oder stört es sogar (so z. B. Bachausgabe, S. 38 letzter Takt und 39 erster Takt). Nimmt man hinzu, daß die Partitur P. 242 in dem Satze durchweg starke Korrekturen in dem Streichquartett aufweist, die zeigen, daß die einzelnen Akkordtöne bald dieser, bald jener Stimme zugewiesen worden sind, so muß man, glaube ich, den ganzen letzten Satz als stark überarbeitet ansehen. Das Mißtrauen, das Waldersee gegen die Viola-Stimme hatte, erstreckt sich auch auf die Baßstimme, soweit sie zur Begleitung des solistisch verwendeten ersten Cembalos dient, und ich glaube, daß man diese Partien als zugesetzt ansehen kann. Vermutlich hat Bach hier das erste Cembalo allein

spielen lassen wollen, ähnlich wie im Cdur-Konzert für zwei Klaviere (vgl. Bachausgabe XXI 2, S. 41 f).

2. Nun ist die zweite Frage zu beantworten: Muß die Abschrift verworfen werden, weil der letzte Satz des Dmoll-Konzerts starke Abweichungen und Überarbeitungs Spuren zeigt? Für das Cdur-Konzert, das der Band ja ebenfalls enthält, ist die Entscheidung ganz unzweifelhaft: die Partitur muß unbedingt benutzt werden, denn das zweite Konzert wird ja durch die Korrekturen gar nicht berührt. Aber auch bei dem Dmoll-Konzerte wird man meines Erachtens zum gleichen Ergebnisse kommen müssen; die Änderungen im letzten Satz sind nur zur Ausfüllung der Harmonien vorgenommen worden. Bei der Entstehung der Abschrift (P. 242) war die alte Generalbasspraxis, die für den Continuo auch ein Akkordinstrument — also in unserem Falle ein viertes Klavier verlangte — bereits verloren gegangen, man mußte daher seine Rolle unter die anderen Instrumente verteilen. W ithin muß die Abschrift P. 242 in allen Fällen zu Rate gezogen werden; soweit sie übereinstimmt oder von den anderen nur wenig abweicht vergleichend, soweit sich starke Verschiedenheiten zeigen, wird es Frage des künstlerischen Ermessens sein, inwieweit ihre Lesarten zu berücksichtigen sind. Im allgemeinen wird man der Abschrift sogar den Vorrang vor den übrigen einräumen müssen.

Wenn wir also die Partitur gelten lassen, so kommen wir auch in der Frage nach der Echtheit des Sizilianos im Dmoll-Konzert, wie ich glaube, etwas weiter. Palschau hat nämlich in P. 242 zwar das zweite — Cdur-Konzert — ganz abgeschrieben, vom Dmoll-Konzert aber nur die beiden Entwürfe, der Siziliano fehlt vollkommen. Für ein solches Verfahren scheint mir die nächstliegende Erklärung die zu sein, daß der zweite Satz des Konzerts Palschau nicht vorlag, denn sonst hätte er ja keinen Grund gehabt, bei der Herstellung dieser Sammelhandschrift gerade den einen Satz fortzulassen; die Originalpartitur mag hier so ähnlich ausgesehen haben wie die des dritten Brandenburgischen Konzerts. Jedenfalls könnte man aus dieser Tatsache Zweifel an der Zugehörigkeit des

Sizilianos zum Konzerte und damit an seiner Echtheit überhaupt herleiten, wenn auch ein strenger Beweis nicht geführt ist.

An dieser Stelle mag nun ein Irrtum Schreyers berichtigt werden. Schering hat im Bachjahrbuch 1912 (S. 128) angeregt, aus der „originalen Partiturvorlage festzustellen, ob die Unisonostellen der drei Klaviere, aus denen Schreyer seine Bedenken gegen die Echtheit des Sages herleitet, tatsächlich ausgeschrieben seien, oder ob es ins Belieben der Spieler gestellt worden sei, beim Tutti mitzuwirken oder nicht“. Schreyer hat die Frage in der Allg. Musikzeitung (1914 Nr. 7, S. 191b) wie folgt beantwortet: „Da Waldersee im Vorwort seiner Ausgabe nichts von einer von ihm vorgenommenen Korrektur bezw. Vervollständigung der Partiturvorlage erwähnt, darf man mit Sicherheit annehmen, daß in dieser tatsächlich alle drei Solostimmen ausgeschrieben sind“. Die Antwort auf die Frage hätte Schreyer doch im Vorwort der Bachausgabe finden können; Waldersee betont nämlich in seinem Verzeichnis der benutzten Handschriften, daß es sich nur um Abschriften handelt; eine Originalpartitur des Dmoll-Konzerts ist nicht vorhanden, und wir können nach dieser Richtung hin überhaupt keine Schlüsse ziehen. Was Bach etwa gewollt, wie er sich die Ausführung des Sages gedacht hat, darüber können uns die sehr viel später hergestellten Abschriften natürlich keinerlei Auskunft geben.

Eine andere Frage, die wir, wie ich glaube, aus der Paltschauschen Partitur beantworten können, betrifft die weiteren Unisonostellen, an denen beide Konzerte, insbesondere das in Cdur, reich sind. Diese Stellen treten in verschiedenen Formen auf: 1. sämtliche Cembali werden durchaus im Einklang geführt; außer im Siziliano findet es sich z. B. in den letzten Taktten des Schlußsages vom Dmoll-Konzert (Bachausgabe, S. 50 Takt 7—10) und im Cdur-Konzert (Bachausgabe, S. 72 Takt 4); 2. die Unterstimmen werden im Unisono geführt, während die Oberstimmen von einander verschieden sind; auf diesen Fall, von dem sich ein Beispiel S. 74, Takt 3 ff. der Bachausgabe findet, hat Schering im Bachjahrbuch 1912 hingewiesen und aus ihm schließen wollen, daß

das Cdur-Konzert ursprünglich für drei Soloinstrumente, nämlich für drei Violinen geschrieben worden sei. Man wird aber meines Erachtens dieser These entgegenhalten müssen, daß sich 3. Stellen finden, an denen gerade umgekehrt die Oberstimmen der Cembali unisono geführt sind, während die Unterstimmen von einander abweichen; man vergleiche hier Bachausgabe, S. 62 Takt 2—5 und S. 72 Takt 1—3.

In der Mehrzahl der Fälle finden sich an diesen Stellen, die in der Fassung der Bachausgabe den Eindruck einer gewissen Nachlässigkeit und Sorglosigkeit der Arbeit machen, in P. 242 Lesarten, die weit sorgfältiger ausgeführt sind und viel eher dem Bilde entsprechen, das wir uns von Bachs polyphoner Schreibweise gemacht haben.

So zeigt der erwähnte Schluß des D moll-Konzerts in der genannten Abschrift eine ganz verschiedene Behandlung der drei Cembali; während nämlich die Unterstimme des Cembali III mit dem Continuo geht, führen die Unterstimmen der beiden andern Cembali Sechzehntel in Gegenbewegung aus und ebenso die Oberstimme des dritten Cembali, die teilweise in Terzen mit der Unterstimme des zweiten läuft.

Anstatt des besprochenen Unisonos der Oberstimmen auf S. 62 Takt 2—5 der Bachausgabe ferner gibt P. 242 für die drei Cembali völlig verschiedene Lesarten; die Figuren, die in der Bachausgabe alle Klaviere zugleich spielen, sind hier auf die drei Instrumente verteilt. Am charakteristischsten tritt dies in den beiden ersten Takten der erwähnten Stelle hervor (P. 242 pag. 26 Takt 3 und 4). Im ersten Takte bringt das Cembali I in der Oberstimme folgende, von der Bachausgabe etwas abweichende Figur — die Partitur steht nicht in C, sondern in Ddur —:



während das zweite und das dritte Cembali nur affordisch begleiten, dann ahmt im nächsten Takte das zweite Klavier diese Figur in der Oberstimme einen Ton tiefer nach, und nun spielen Cembali I und III dazu figurierende Afforde.

Hält man zu solchen Stellen noch die vielen Korrekturen und Abweichungen, die P. 242 im ganzen Schlusssatz des Dmoll-Konzerts aufweist, so möchte ich annehmen, daß die vielen Unifoni auf bequeme und nachlässige Abschreiber zurückzuführen, und daß beide Konzerte in sehr veränderter und fehlerhafter Gestalt auf uns gekommen sind. Aufgabe einer Neuredaktion wird es sein, nach Palschaus Partitur und allgemeinen künstlerischen Gesichtspunkten diese Mängel und Fehler zu beseitigen.

Endlich seien noch einige wenige Fälle angeführt, bei deren Behandlung sich der Wert der Palschauschen Partitur ergibt.

Einen jeden, der das Dmoll-Konzert liest oder spielt, wird wohl das *b*“, das sich in der Bachausgabe (S. 11 Takt 7) auf dem zweiten Sechzehntel der zweiten Violinen und der Oberstimme des Cembalos III findet, verwundert haben. Bach hat nach Cdur moduliert, die ganze Partie steht in dieser Tonart; die dem erwähnten Takte folgenden weisen stets *h* auf, und erst fünf Takte später wendet sich Bach mit Einführung eines *b* nach Fdur. Waldersee hat zu der Frage nicht Stellung genommen; ein Blick in P. 242 klärt die Sachlage. Palschau hat in die zweiten Violinen nämlich ganz richtig das Auflösungszeichen gesetzt, es aber in der Oberstimme des Cembalo III ausgelassen — ob aus Unachtsamkeit oder auf Grund einer unrichtigen Vorlage sei dahingestellt. Die Partituren Amalienbibliothek Nr. 67, Kgl. Bibliothek Berlin P. 243 und 244 haben dann das *h*“ in den zweiten Violinen beibehalten, vor das Cembalo aber ausdrücklich ein *b* gesetzt; auch in den Stimmen St. 415 findet sich diese ganz unsinnige Lesart. Die jüngste Partitur (P. 299) kehrt nun die Sache um; hier haben die zweiten Violinen *b*“, das Cembalo hat *h*“. Ähnlich verhält es sich mit den Stimmen St. 416: die beiden Stimmen der zweiten Violinen haben *b*“; von den drei uns vorliegenden Stimmen des dritten Cembalo ist in zweien mit Bleistift ein Auflösungszeichen zugelegt, in der dritten findet sich *b*“. Die gedruckten Partituren endlich (Peters Livr. XI ed. Griepenkerl S. 10 Takt 9 und die Bachausgabe) bringen in den beiden Stimmen *b*“. Hiernach ergibt sich, daß die ursprüngliche Lesart die Palschausche gewesen sein muß; anstatt

des b" muß es h" heißen, wie es nur natürlich ist, das b hat sich hier versehentlich eingeschlichen.

Endlich zeigt die Palschausche Partitur an manchen Stellen viel logischere und konsequentere Durchführung und Nachahmung der Themen, besonders in der Chromatik. So ist z. B. die absteigende chromatische Figur in der Oberstimme des Cembalo I (Bachausgabe S. 71 Takt 2 bis Takt 3) bei Palschau in den beiden andern Klavieren mit der gleichen Alteration nachgeahmt, während die Bachausgabe diatonische Imitationen zeigt.

Diese Beispiele, die sich bei einer Neuauflage sehr vermehren ließen, mögen genügen, um auf den Wert der Partitur P. 242 hinzuweisen. Zusammenfassend möchte ich mich dahin aussprechen:

1. Die von Waldersee nicht benutzte Palschausche Partitur P. 242 der Kgl. Bibliothek Berlin stellt eine sehr wichtige Quelle der beiden Konzerte für drei Klaviere dar.

2. Beide Konzerte sind stark überarbeitet auf uns gekommen, die Unisonostellen fallen späteren Abschreibern zur Last. Die das erste Cembalo begleitende Baßstimme im Schlußsage des Dmoll-Konzerts ist nachträglich zugefügt worden.

3. Die Zweifel an der Echtheit des Sizilianos im Dmoll-Konzerte werden durch die Tatsache unterstützt, daß die Palschausche Abschrift diesen Satz nicht enthält.



Die Kantate Nr. 150 „Nach dir, Herr, verlanget mich“.

Von Dr. Arnold Schering (Leipzig).

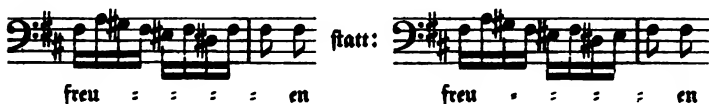
Der Kantatenband XXX der Bach-Ausgabe, der eine wenig kritisch ausgewählte Nachlese zu den vorher gehenden Bänden bringt, enthält am Schluß die Kantate „Nach dir, Herr, verlanget mich“ (Nr. 150). Ihr äußerer Zuschnitt und innerer Charakter weicht so stark von Bachscher Form und Art ab, daß sie — zusammen mit andern aus ihrer Nachbarschaft — größten Zweifel an der Echtheit erregt, obwohl Joh. Schreyer sie in seinen „Beiträgen zur Bachkritik“ (II) vorläufig noch unangetastet ließ, und R. Wustmann (J. S. Bachs Kantaten-texte, S. 297) meinen schon früher (Bachjahrbuch 1912, S. 133) ausgesprochenen Verdacht für „nicht genügend“ begründet hält.

Als Vorlage diente laut Vorwort des Herausgebers (Waldersee, August 1884) eine ehemals in Hausers Besitz befindliche Partiturabschrift des C. F. Penzel, die auf der ersten Seite die Überschrift trägt: „Partitura | Nach dir Herr verlanget mich. | a 8. 2 Violini | Fagotto ex D | 4 Voci | Basso Continuo di J. S. Bach | Poss. C. F. P. 1753“, am Schlusse aber seltsamerweise ein zweites, abweichendes Datum hat, nämlich: scr. C. F. Penzel d. XXVII. Juli 1755. Schon dies ist auffallend. War Penzel bereits 1753 im Besitze der Abschrift, wie kommt er dazu, sie zwei Jahre später als eben erst angefertigt zu bezeichnen? Die Niederschrift selbst zeigt, daß der damals erst Sechzehn-, beziehentlich Achtzehnjährige nicht nur noch recht wenig musikalische Erfahrung besaß, sondern es überhaupt an Gewissenhaftigkeit fehlen ließ. Sie scheint ihm, wie andere seiner Abschriften (etwa von „Man

singet mit Freuden“ von 1756) ausweisen, erst spät gekommen zu sein. Penzel begeht Schreib- und Lesefehler größter Art, die ein guter Kopist und Thomanerpräfect, selbst wenn er sie im Original fand, stillschweigend verbessert hätte. Wer sich



und



und dergleichen zuschulden kommen läßt, mag er es noch so eilig haben, dem werden wir als Musiker nicht allzu viel Vertrauen schenken. Die in Walbseres Vorwort einzeln angeführten Versehen lassen jedenfalls den Schluß zu, daß der Schreiber keinesfalls ein Bachsches Autograph vor sich hatte, dessen Sauberkeit und Peinlichkeit ihn jedes Zweifels überhoben hätte, sondern daß er nach einer vermutlich sehr alten, ungenauen und undeutlichen Vorlage, und zwar völlig gedankenlos abschrieb. Die Titelüberschrift »Partitura« usw. scheint Penzel aus eigener Initiative hinzugesetzt zu haben; denn einem in der Praxis groß gewordenen älteren Musiker wäre es nicht passiert, die Komposition, die in Hmoll beginnt und schließt, als »ex D« zu bezeichnen. — Somit ist schon dadurch die legitime Herkunft der ersten und einzigen handschriftlichen Vorlage der Kantate in Frage gestellt.

Spitta (Bach I, S. 438) und Schweiger (Bach S. 512) setzen die Komposition in die ersten Jahre der Weimarer Zeit, nicht allzuweit vom Actus tragicus „Gottes Zeit“ (Nr. 106), also etwa in die Jahre 1710—1712. Daß sich diese Konjektur unmöglich halten läßt, ergibt eine Prüfung der Musik.

Ihre Gesamtanlage ist ein höchst merkwürdiges Gemisch heterogener Elemente:

Sinfonia — Chor (dreiteilig) — Arie (kurz) — Chor (dreiteilig) — Terzett mit Continuo — Chor (zweiteilig) — Ciaccona für Chor.

Ein Rezitativ fehlt. Ebenso merkwürdig ist die instrumentale Besetzung: Continuo mit zwei Violinen und obligatem Fagott, also ein für Bach auffallend dürftiges, in keiner zweiten seiner Chorkantaten wiederkehrendes Orchester. Es erinnert an die übliche Besetzung kleinerer Kirchenmusiken im 17. Jahrhundert. Das Fehlen der Viola bleibt ebenso unerklärlich wie der Gebrauch eines transponierenden Fagotts (A-Fagotts), für das die Bachpraxis gleichfalls kein Seitenstück bietet. Daraus kann dreierlei geschlossen werden: erstens, daß der Komponist mit beschränkten Darstellungsmitteln, einen sehr kleinen Chor eingeschlossen, zu rechnen gezwungen war, zweitens, daß der Kirchenraum, in dem die Musik erklang, klein gewesen sein muß; denn die italienische Triobesetzung von zwei Violinen und Baß als Chorbegleitung zu wählen, konnte nur einem Kantor einfallen, der die Akustik seiner Kirche gut kannte. Drittens scheint die Mitwirkung des obligaten Fagotts den Gebrauch der Orgel als Continuoinstrument auszuschließen. Nicht nur wäre neben dem Pfeifenklang der Orgel (oder des Positivs) das Fagott an seinen solistischen Stellen (z. B. S. 308 f.) gänzlich ungehört geblieben, es hätte auch überall dort, wo es mit dem Orgelbaß im Unifono geht (vgl. die Sinfonia), eine überaus klägliche und unnötige Statistenrolle gespielt. Aus diesem Grunde fehlt es denn auch in der italienischen und deutschen Kirchensonate im Triogewand. Folglich wird an ein begleitendes Cembalo zu denken sein, um so mehr, als der Komponist der linken Hand des Spielers Dinge zumutet, die keinesfalls zur gewöhnlichen Orgeltechnik zu rechnen sind. Das gesamte Terzett der Kantate z. B. stürmt von Anfang bis zu Ende in einer nicht endenwollenden Kette gebrochener Dreiflangsfolgen dahin wie diesen:



und im folgenden Chöre stehen Figuren wie:



Solche und ähnlich kapriziöse Motive gehören zur Cembalotechnik. Das mitwirkende Fagott war in solchem Falle recht wohl am Plage und hätte hier die gut zu begründende Aufgabe gehabt, durch continuierliche Stütztöne das lebhafte Spiel des Cembalobasses zu binden und in rhythmischem Fluß zu erhalten.

Eine Umschau nun über das, was Bach in der fraglichen Zeit von Arnstadt bis Weimar an ausführenden Kräften zur Verfügung stand, und über das, was er selbst als kontraktlich angestellter städtischer oder fürstlicher Organist zu leisten hatte, fördert nichts zu Tage, was ihn zur Komposition einer Kantate gerade mit diesem seltsamen Klanggewande hätte verleiten können. Aus welchem Grunde hätte er in Arnstadt, Mühlhausen oder Weimar bei einer Chorkantate auf jegliche Mitwirkung der Orgel, auf jede noch so bescheidene Instrumentenpracht, ja sogar auf die unentbehrliche Viola verzichten sollen? Ferner: welche Umstände zwangen ihn dazu, von der herkömmlichen, schlichten Form der Kantaten abzuweichen und statt einiger weniger, aber kompakter Chor- und Solosätze ein Mosaik unbedeutender Sätzchen zusammenzufügen?

Um die Musik selbst ihrer Qualität nach beurteilen zu können, ist es notwendig, sich zu erinnern, daß Bach 1708 die Mühlhausener Ratswahlkantate „Gott ist mein König“ (Nr. 71) und vorher bereits „Denn du wirfst meine Seele usw.“ (Nr. 15) geschrieben hatte, und daß wenige Jahre später (1714) Werke wie „Nun komm der Heiden Heiland“ (Nr. 61), der Actus tragicus (Nr. 106), „Ich hatte viel Bekümmernis“ (Nr. 21), im folgenden Jahre „Himmelskönig, sei willkommen“ (Nr. 182) und „Der Himmel lacht“ (Nr. 31) entstanden. Es darf unbedenklich angenommen werden, daß derselbe Meister, der in „Ich hatte viel Bekümmernis“ bereits den Gipfel technischer Meisterschaft erstiegen hatte und über mit fortreißende Aus-

drucksgewalt gebot, — daß dieser selbe Meister vier oder sechs Jahre vorher kein so gänzlich Unbedeutender hat sein können, als den wir den Verfasser der vorliegenden Kantate bezeichnen müssen. Wäre das der Fall, so müßte sich das Phänomen Bach in der kurzen Zeit von wenigen Jahren mit einem gewaltigen Ruck vom Stümper zum Genie entwickelt haben, was anzunehmen unsern heutigen Anschauungen von genialer Begabung und Genieentwicklung von Grund aus widerstrebt. Es wäre sogar denkbar, daß ein mit Musik und Musikgeschichte vertrauter Psycholog oder Patholog aufträte und nachwies, daß eine so kolossale und plötzliche Ausweitung des seelischen Lebens, wie sie sich im angeblichen Fortschritt von dieser Kantate bis zu „Ich hatte viel Bekümmernis“ ausprägt, im Rahmen eines halben Menschenlebens überhaupt zur Unmöglichkeit gehört. Damit ist keineswegs geleugnet, daß Bach wie jeder andere eine Periode der Unreife durchgemacht hat und namentlich technisch erst allmählich zur Höhe gelangt sei. Hier kommt es indessen erst in zweiter Linie auf die Technik, in erster Linie auf den Gedanken- und Ausdrucksgehalt und auf die spezifische Form des musikalischen Denkens an, in dem sich Bachs Frühschaffen vollzog. Aber da Technik und Ausdrucksform sich gegenseitig bedingen, so haben wir eben eine doppelte Handhabe, um das eine Mal ein Genie, das andre Mal einen Stümper zu fassen.

Die einleitende dreistimmige Sinfonia (Adagio h-moll) greift auf die Technik der klassischen Triosonate der Italiener zurück. Es ist ein schlichtes, würdiges Stück, technisch fehlerlos gearbeitet, doch ohne hervorstechende Originalität. Will man es durchaus als bachisch gelten lassen, so steht dem außer dem allgemeinen, oben geäußerten Bedenken über die Besetzung nur der simple, glanz- und schwunglose Schluß und der Mangel einer wahrhaften, inneren Steigerung entgegen. Wir werden annehmen dürfen, daß selbst der jugendliche Bach schon, wenn er einmal ein chromatisches Motiv wie das hier ausgespielte als Ausgangspunkt nahm, sich zu ganz anderen Durchführungen gedrängt fühlte.

Der erste Chor („Nach dir, Herr, verlangt mich“) knüpft

Deklamation, die, jeder sinnvollen Betonung bar, dem von vornherein instrumental konzipierten Thema gleichsam aufgezungen scheint. Hätte das „Nach“ wenigstens ein Achtel mit Auftaktscharakter bekommen! Den Elementarregeln des imitierenden Sages widerspricht ferner die willkürliche Veränderung der Worte beim Einsatz des Tenors und Soprans: „Nach dir, Herr, dir, Herr“, obwohl das Hauptthema in strengster Imitation eingeführt wird. Andere Zeichen eines gewissen Diktantismus schon in diesen ersten vier Takten sind: die ungeschickte Umbiegung des Continuo im ersten Takte, der mit den Singstimmen zusammen (ein Achtel nach dem Einsatz des Tenors) eine nicht eben klassische Verbindung ergibt; der Einsatz des Alts mit *h* auf dem Vorhaltsintervall *cis* *dis* der Männerstimmen; der gemeinsame Sprung von Baß und Alt in die Oktave *h*; die schlechtklingende, daher unbachische Querstandswirkung nebst häßlicher Stimmführung in der zweiten Hälfte des dritten Taktes; das plötzliche Aussetzen dreier Stimmen und des Continuo auf einer Vorhaltsdissonanz im vierten Takt und ihr Wiederbeginn auf dem vierten Achtel mit einer völlig verkehrten Harmonie. Mir scheint, es ließe sich Note für Note verfolgen, wie schwer es dem „Seger“ wurde, schon diese vier Takte niederzuschreiben, und wie krampfhaft er bemüht war, der strengsten aller Schulregeln, dem Quintenverbot, zu genügen.

Nach dieser gewiß nicht überwältigenden viertaktigen Chorleistung schweigen schon die Stimmen wieder und lassen den beiden Violinen drei Takte Zwischenspiel. Es endet in folgender üblen Kadenz:



Was den Autor abgehalten hat, bei NB die gewöhnlichen und natürlichen Kadenzschritte des Basses (d | e cis fis Fis | H) zu gunsten von fehlerhaften und unschönen zu ignorieren, bleibt unverständlich, ebenso, warum er gleich darauf jeden Anstand in der Bassführung aufgibt. Und daß etwa der Modulationsplan beider Takte von Freiheit und logischem musikalischen Denken zeuge, wird niemand behaupten wollen. Wie unbeholfen schülerhaft wirkt dieses Sichherumdrehen um die Tonika, dieses kindliche Erreichenwollen der Dominante fis. Nun wird dasselbe Vokalsätzchen wiederholt, und zwar unter klanglich wenig günstiger Vertauschung der Stimmeneinsätze; was vorher der Bass als schwere Kadenzschritte sang, bekommt jetzt der Sopran als Melodie. Beim echten Bach pflegt man solche Kontrapunktischen Versetzungen ihrer Natürlichkeit und Selbstverständlichkeit halber kaum zu spüren, bei kleineren Geistern dagegen sehr, und meist in aufdringlicher Weise. Hier der Beweis:

Sopran:

Nach dir, Herr, ver: lan - - - get mich, ver:

lan = = get mich, ver: lan = get mich,

Binnen vier an und für sich holprigen Takte also vier Oktaven im dominierenden Sopran, die dem Autor so gut gefallen, daß er wenigstens drei davon sogleich im Alt wiederholt. Nach Takt 19 und einem konventionellen Zwischenruf „Mein Gott“ mit verdächtiger Fermate ist für ihn der chromatisch angekündigte Sehnsuchtsdrang gestillt. Es beginnt — zu seiner Freude, wie es den Anschein hat — ein tänzelndes Allegro:

Allegro.

ich Hof = fe, ich Hof = fe, ich

ich Hof = fe, ich Hof = fe, ich

fe auf dich,

hof = fe, ich hof = fe auf dich,

hof = fe auf dich,

hof = fe, ich hof = fe auf dich,

an dem wiederum so gut wie alles den Anfänger beweist. Welch spießbürgerliches, zappeliges Hoffen, — von den Sagschnigern ganz abgesehen! Dem entspricht das Folgende, das von dem hausbackenen:

Laß mich nicht zu Schan - den wer = den, laß mich
nicht zu Schan - den wer = den,

an bis zu den mühsamen Sequenzen auf „daß sich meine Feinde nicht freuen“ und dem trivialen:



 Ich hab' dich lieb, ich hab' dich lieb, ich hab' dich lieb, ich hab' dich lieb,

einen völlig beschränkten geistigen Horizont verrät. Ich muß den Leser bitten, die Partitur selbst Takt für Takt zu verfolgen, um seinen Zorn über die Aufnahme dieser Kantate unter die Werke des erlauchten Sebastian Bach zu steigern. Schon hiermit könnte die Echtheitsfrage eigentlich erledigt sein, wenn nicht die Pflicht des Kritikers es forderte, sich auch mit den übrigen Sätzen wenigstens vorübergehend auseinanderzusetzen.

Die Sopranarie „Doch bin und bleibe ich vergnügt“ (22 Takte mit Violine und Continuo) einem Bach — selbst Bach, dem Lüneburger Gymnasiasten — zuzuschreiben, hieße sich am Geiste seines Lehrers Böhm versündigen. Man sehe, wie sich ein musikalischer Pedant um 1700 die „Vergnüglichkeit“ vorstellte, der Bach so manches schöne Loblied gesungen, wie der Popf ihm wackelt, wenn es gilt, den Tod, den er nicht fürchtet, zurückzuweisen:



Über den folgenden Chor „Leite mich“ bleibt zu sagen, daß er sich über Gemeinplätze, wie sie die früheren Stücke zeigen, nicht erhebt. Dem Versuch, das „Leiten“ geistreich mit einer Tonleiter nach oben durch alle Stimmen auszudrücken, wird durch die matte Führung des Soprans im dritten Takt und die schwache Modulation die Spitze abgebrochen. Als böse Verlegenheitsklausel verdient das Unterschlagen von Textworten in mehreren Stimmen auf S. 373 f. gebrandmarkt zu werden:

Sopran: der Gott Täglich harre ich dein

Alt: der Gott . . . harre ich dein

Tenor: . . . du bist der Gott . . . harre ich dein

Baß: Denn du bist der Gott . . . harre ich dein

ferner die konsequente häßliche Betonung „Du bist der Gott, du bist der Gott“. Von Polyphonie und kunstvoller Stimmenverbindung, von einem freien, innerlich gehobenen Ausschwingenlassen der freudigen Stimmung ist keine Rede, — dafür ein beengtes, kleinliches, am Material haftendes und uninteressantes Formelspiel. Vollends seltsam berührt das Gesangstrio, von dessen merkwürdiger Continuoabgleitung schon oben gesprochen wurde. Diese rapiden Embololäufe flossen dem Komponisten wahrscheinlich bei der Betrachtung der ersten Textzeile in die Feder, wo auf die im Winde schwankenden Cedern angespielt wird. Leider scheint er — das Merkmal eines ganz unbachisch gestimmten Geistes — über diese ersten Worte nicht weiter gelesen zu haben, sonst hätte er sie als unpassend empfinden müssen. Und welche Geschmacklosigkeit begehrt er, auf S. 318 oben, inmitten des in fast choraler Einförmigkeit dahinlaufenden Sanges das „Wellen“ der Widersacher mit grotesker Deutlichkeit zu malen, im Baß z. B. folgendermaßen:



Nege zieht, so wäre das insofern unlogisch, als die betreffende Textstelle erst sehr viel später erscheint, und gerade an dieser späteren und erklärenden Textstelle die Zappellbewegung aufhört. Wie logisch verfährt Bach in solchen Fällen, etwa in der Kantate „Siehe, ich will viel Fischer aussenden“. Die Chorrufe, die eigentlich die Hauptsache hätten sein sollen, treten ganz in den Hintergrund. Für Bach vollkommen unmöglich ist das ungetrennte Verbinden eines neuen Textgedankens mit Motiven und Rhythmen, die bereits für andere Worte verbraucht waren: S. 320 unten, bei den Worten „denn er wird meinen Fuß aus dem Nege ziehen“, zumal gleich darauf (S. 321) diesem Sage eine Fuge mit neuem Thema gewidmet wird. Wie sauer dem Komponisten diese Fuge — besser: dieser Schemen einer Fuge — geworden ist, mag man an der grenzenlosen Ungeschicklichkeit der Einsätze und fortspinnenden Motive erkennen, die selbst Walbersee einer gründlichen Korrektur bedürftig hielt. Dabei stach den Verfasser der Ehrgeiz, es im Malen des „aus dem Nege ziehen“ mit Größeren aufzunehmen. Schon nach der zweiten kleinen Durchführung sind des Komponisten Kräfte zu Ende. Atemlos stürzt er sich in die Schluß-Ciaccona, die der Perfahrenheit in der Gesamtanlage der Kantate die Krone aufsetzt. Man vergleiche sie mit den frühesten Orgelwerken von Bach, ob auch nur die leiseste Spur seines überschäumenden Jugendstils hier zu finden ist.

Wir können unsere Analyse schließen, da es der Komposition zu viel Ehre antun hieße, wenn wir Schritt für Schritt ihrem geistigen Schneckengang folgen würden. Allein schon die Continuostimme, deren schöne, natürliche und harmonisch einwandfreie Führung der alten Zeit als das erste Kriterium technischer Meisterschaft galt, gäbe Gelegenheit, des Verfassers Todesurteil auszusprechen.

Anlage und Stil dieser sogenannten 150. Bachschen Kantate weisen sie mit Wahrscheinlichkeit in die Zeit um oder bald nach 1700, wo man sowohl die in ihr vertretene formale Kleinligigkeit wie auch schlichte Ciaccinnen im $\frac{3}{2}$ Takt noch gelegentlich finden kann. Leipziger Meister ersten Ranges wie Knüpfer oder Schelle kommen nicht in Betracht, selbst Ruhnau nicht, ob-

wohl er sich als Kantatenkomponist oft empfindliche Blößen gab (siehe Bach-Jahrbuch 1912, S. 117). Nach immerhin äußerlich glänzenden Kirchenstücken, wie er sie um 1710 schrieb, hätte er den Leipzigern so abgestandenes, altmodisches Zeug nicht mehr bieten dürfen. Es beweist schlagend die völlige Unreife im Urteil des jungen Penzel, als er sich gerade auch diese Kantate abschrieb, die um 1750 kein Mensch mehr goutieren konnte. Oder war es Pietät gegen irgend ein altes, vergilbtes Manuskript im Notenschranke Sebastians, das er in seiner Sorglosigkeit vorschnell mit dem Namen des Großen signierte? An eine absichtliche Irreführung der Nachwelt hat er wohl, gerade seiner Unreife wegen, kaum gedacht. Doch ist noch keineswegs festgestellt, ob und in welchem Umfange nicht mehr oder weniger lange nach Sebastians Tode absichtliche Fälschungen seiner Autorrechte betrieben worden sind. Als im Jahre 1761 J. G. J. Breitkopf in Leipzig sein erstes „Verzeichnis Musicalischer Werke . . . welche nicht durch den Druck bekannt gemacht worden, welche in richtigen Abschriften bey J. G. Imma. Breitkopf zu haben sind“ herausgab, vergaß er nicht, im Vorbericht zu bemerken: „Einen größeren Fehler haben die geschriebenen Musicalien in der öfters, theils aus Vorsatz (!), theils aus Irrthum, falschen Angabe der Verfasser. So wenig ich im Stande bin, auch durch Hülfe meiner Freunde, alle diese Unrichtigkeiten zu entdecken, desto mehr wird es mich erfreuen, wenn mir die Entdeckung derselben von Kennern mitgeteilt wird“. Daß bei solchen „Unrichtigkeiten“ nicht die kleinen, unbedeutenden Meister, sondern die großen und bekannten zu kurz kamen, ist selbstverständlich. Bachsche Kompositionen stiegen sehr schnell im Werte, und wir wissen, daß Friedemann Ende der siebziger oder Anfang der achtziger Jahre Forkel einen Sebastianschen Kantatenjahrgang zu 20 Louisd'or anbot, da jener aber die Zahlung nicht leisten konnte, sich zwei Louisd'or für die bloße Durchsicht entrichten ließ. Wie später die Musikverleger gegenüber Haydn, so mochten einige Jahrzehnte früher auch die sächsischen Kopisten wenig Skrupel zeigen, eine nicht als echt verbürgte Komposition ihres Meisters Bach als echte auszustreuen und sich bezahlen zu

lassen. Mir scheint, daß namentlich auch mit pseudobach'schen Solokantaten — wissentlich oder unwissentlich — ein bis heute noch nicht aufgedeckter Unfug getrieben worden ist. Doch wie dem auch sein mag: die Kantate „Nach dir, Herr, verlangst mich“ gehört ebensowenig in einen Jahrgang Sebastian Bach'scher Kirchenkantaten, auch solcher aus seiner frühesten Jugend nicht, wie die in demselben 30. Bande stehenden „Das ist je gewißlich war“ (Nr. 141), „Uns ist ein Kind geboren“ (Nr. 142), „Nimm, was dein ist“ (Nr. 144), „So du mit deinem Munde“ (Nr. 145), „Wir müssen durch viel Trübsal“ (Nr. 146) und einige andere aus früheren Bänden der Bachausgabe. Welchen Namen eines kleinen sächsischen oder thüringischen Kantors wir darübersetzen mögen, ist gleichgültig. Jedenfalls wäre es, soweit der vorliegende Fall in Betracht kommt, unverantwortlich, wollten wir uns durch die vielleicht aus Unwissenheit oder Leichtsinne hingeworfenen Buchstaben »di J. S. Bach.« des halbbrüchigen Thomasschülers Penzel für alle Zukunft und immer wieder am Glauben an den persönlichen Stil und an den gewaltigen Geist unseres Bach irre machen lassen.



Über die Cdur-Fuge aus dem I. Teil des Wohltemperierten Klaviers.

Von Wanda Landowska (Berlin-Wilmersdorf).

Jeder, der sich ein wenig mit Bachs Klaviermusik befaßt hat, weiß, daß es für das Thema der Cdur-Fuge im I. Teil des wohltemperierten Klaviers zwei Versionen gibt, eine ohne und die andere mit punktierter Note. Man weiß auch, daß die zweite Version als eine von Bach selbst verbesserte gilt und in allen modernen Ausgaben als die Richtige angesehen wird.

Als ich vor einigen Jahren das Wohltemperierte Klavier nach den alten Handschriften studierte, bemerkte ich, daß diese Fuge in dem Bachschen Autograph, welches dem Komponisten Robert Volkmann in Pest gehörte und sich jetzt in der Kgl. Bibliothek Berlin befindet (s. Facsimile S. 54 f.), mit Korrekturen versehen war, die man an frischer Linte erkennen konnte. Es mag sein, daß bei der Überschwemmung dieses Autograph längere Zeit in der Donau liegen geblieben ist, und die Schriftzüge daher verblaßten. Dennoch steht außer Zweifel, daß die Korrekturen ganz modern sind. Dies erkennt man nicht nur an der frischen Linte, sondern auch an der Rasur an diesen Stellen. Es erscheint also ausgeschlossen, daß diese sogenannten Verbesserungen von Joh. Sebastian Bach selbst stammen, und ich habe daraufhin andere Handschriften und Ausgaben der Fuge untersucht.

Bei dem zweiten Autograph, das sich ebenfalls in der Kgl. Bibliothek Berlin befindet und dasjenige ist, welches der Organist Müller von Wilhelm Friedemann Bach erworben hat, fehlen leider die ersten sechs Seiten. Diese waren aber von Müller selbst sorgfältig abgeschrieben worden. Hier finden wir den Urtext, und zwar: zweimal gestrichene Note, ohne Punkt davor.

Das dritte Manuskript, das sog. Fischhofsche Autograph bietet dieselbe Fassung.

Während alle diese drei Autographe sich über die erste Version einig sind, finden wir in den Abschriften seiner Schüler

Über die C dur-Fuge aus dem I. Theil des Wohltemper. Klaviers. 55
und in den ersten Ausgaben die zweite Version. Es haben
nämlich die Handschrift Kirnbergers Nr. 57 der Amalien-

bibliothek des Joachimthalschen Gymnasiums zu Templin, sowie
Nr. 49 derselben Bibliothek: Punkt mit Zweiunddreißigstel,

die Ausgabe Hoffmeister und Kühnel dagegen Sechzehntel ohne Punkt. Wiederum sind bei Simrock und Nägeli punktierte Note mit Zweiunddreißigstel vorhanden. Die französische Ausgabe von Imbault und die englische von Lavenu haben dieselbe Version. Bei Marburg finden wir im ersten Bande seines Werkes über die Fuge auf Tab. X das Thema in seinem ursprünglichen Texte.

Es ist auch bemerkenswert, daß Robert Schumann die Version in der unkorrigierten Gestalt (also ohne Zweiunddreißigstel) spielte, wie aus seinen gesammelten Schriften über Musik und Musiker 1891 zu ersehen ist. Bischof hat in seiner Ausgabe die Korrektur adoptiert und glaubt, sie für authentisch halten zu können. Ein Beispiel ähnlicher rhythmischer Überarbeitung — schreibt er — gibt die Einleitung der franz. „Partita“. Es handelt sich hier um Stellen im Anfang und Schlußsatz der Ouvertüre, wo in der Reinschrift (die Rüst für ein Autograph hält, während sie von Spitta der Anna Magdalena Bach zugeschrieben wird) die meisten Zweiunddreißigstel der Stiche als Sechzehntel notiert sind, und sogar vereinzelte Sechzehntel als Achtel. Der Fall ist hier aber doch nicht derselbe, und vergessen wir nicht, daß hier eine Ouvertüre nach französischer Art vorliegt, die einen scharf pointierten Rhythmus erfordert. Und selbst wenn Sechzehntel oder Achtel notiert sind, müßte der Spieler ihren Wert vermindern. Dies verlangte der Charakter der galanten französischen Stücke, ganz besonders der französischen Ouvertüre. Wir finden bei François Couperin auch in Allemanden, etwa in »La Laborieuse«, wo keine punktierte Note vorgeschrieben ist, eine Anweisung vom Autor selbst: »Les doubles croches un tant-soit-peu pointées«. Es wundert mich daher, daß Bischof kein passenderes Beispiel gewählt hat, z. B. die Allemande der ersten französischen Suite,

wo das Autograph im achten Takte  angibt, wäh-

rend die Gerbersche Abschrift dieselbe Stelle:  zeigt.

Es ist wahr, daß Bischof diesmal dem Autograph treu geblieben ist und die Gerbersche Variante ablehnte. Dies spielt

aber keine große Rolle, da es sich ja nicht um ein Hauptthema, sondern nur um eine Figur handelt, und dazu in einer Allemande nach französischer Art.

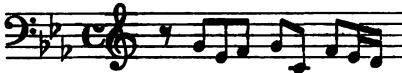
Wo aber ist ein Grund, das Thema der Cdur-Fuge zu verändern und die Rhythmik des ganzen Stücks zu verschärfen und zuzuspitzen? Es läßt sich nach einer aufmerksamen Untersuchung des Wohltemperierten Klaviers und der „Kunst der Fuge“ leicht feststellen, daß Bach den springenden Rhythmus der punktierten Note mit Zweiunddreißigstel vermied, da er zum Charakter seiner Fugen nicht zu passen schien. Einzelne Ausnahmen kommen vor, z. B. in der Ddur-Fuge aus dem ersten Teil des Wohltemp. Klaviers, die aber ganz im Stil der französischen Ouverture gehalten ist, und Fuge VI aus der „Kunst der Fuge“, über die Bach selbst »In stile francese« geschrieben hat. Dagegen finden wir oft Figuren, die derjenigen der Cdur-Fuge ähnlich sind und auch später unverändert geblieben sind; so folgende:

Wohltemp. Klavier I, F. XVI:



oder:

Teil II, F. II:



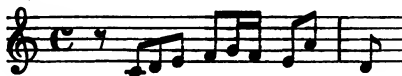
oder noch besser:

Teil II, F. XVII:



womit der Anfang der Cdur-Fuge rhythmisch genau übereinstimmt:

Teil I, F. I:



Forkel zählt die Cdur-Fuge zu denjenigen, „welche das Unreife der frühen Jugend an sich tragen und später manche Veränderungen erfuhren“. An die Forkelschen Verbesserungen müssen wir mit dem aufrichtigsten Mißtrauen herantreten, jedoch wäre es interessant zu wissen, worin die Verbesserungen bestanden haben. Daß diese Korrektur von Bach selbst wäre, dafür haben wir keinen Beweis. Man kann vielmehr des Gegenteils sicher sein. Höchstwahrscheinlich wurde diese Korrektur von Kirnberger oder Altnikol ausgeführt, entweder weil sie von dem galanten französischen Stil, der zu jener Zeit blühte, beeinflusst waren, oder, was wahrscheinlicher ist, um einigen Quinten und Dissonanzen vorzubeugen. Im 20. Takt derselben Fuge haben sie jedoch im Baß den Urtext ohne Änderung gelassen, wiederum wohl deshalb, um noch schlimmere Dissonanzen zu vermeiden. Darin war aber Bach selbst nicht pedantisch, und dergleichen Freiheiten sind auch in andern seiner Werke nicht schwer zu finden.

In den oben zitierten zwei letzten Fugen kommen nicht weniger schlimme Dissonanzen vor, die man durch eine ähnliche Veränderung beseitigen könnte. Ich hoffe, daß es mir gelungen ist, festzustellen, daß:

1. die Korrektur nicht von Bach selbst stammt,
2. daß man sie nicht als so unentbehrlich betrachten soll, wie es in allen neueren Ausgaben behauptet wird,
3. daß diese sogenannte Verbesserung dem Stil der Bachschen Fuge fremd ist.

Ich weiß nicht, ob es anderen Musikern ebenso ergangen ist: ich persönlich konnte diese Fuge nie spielen, ohne an die Meisterfinger erinnert zu werden, und der falsch angewendete, halb französische Charakter der Korrektur genierte mich oft. Abgesehen von der historischen Richtigkeit und Pietät für Bach hat die authentische Version eine Schlichtheit und eine Noblesse, welche die Prägnanz, die Spitzigkeit und die pedantische Peinlichkeit der Korrektur voll aufwiegt.



Die Varianten der großen Gmoll-Fuge.

Von Hermann Keller (Weimar).

Bekanntlich ist uns weder von der Orgelphantasie in Gmoll¹⁾ noch von der dazu gehörigen Fuge das Autograph erhalten, doch liegen von beiden Stücken sorgfältige Abschriften vor, zahlreich namentlich von der Fuge, der die Zeitgenossen einen Rang unter Bachs Orgelwerken zuwiesen, den wir Heutigen, denen die harmonische Wunderwelt der Phantasie, und anderer „Zukunftsmusik“ Bachs sich aufgetan hat, ihr wohl nur mit Einschränkung, ihrer vollendeten Faktur wegen, zuerkennen würden. Von den in Betracht kommenden Handschriften sind zwei von besonderer Wichtigkeit: es sind die beiden auf der Kgl. Bibliothek in Berlin befindlichen, mit Nr. 288a und b bezeichneten, von denen die erstere der bekannten ausgezeichneten Griepenkerlschen Ausgabe der Edition Peters, die zweite der nicht weniger gewichtigen der alten Bachgesellschaft (Breitkopf und Härtel) zur Vorlage gebient haben.

Vor dem Forum der Musikwissenschaft müssen also beide Versionen gleich bewertet werden — non liquet; da darf nun vielleicht der Musiker, der bei Entscheidung textkritischer Fragen bescheiden im Hintergrunde gestanden hatte, von seinem Standpunkte aus, d. h. durch musikalische Kritik versuchen, einen Schritt weiter zu kommen, und die ungemeine Popularität der Gmoll-Fuge, wie der nicht uninteressante Charakter der hauptsächlichsten Abweichungen beider Ausgaben veranlassen mich, das für die Öffentlichkeit zu tun.

¹⁾ Edition Peters, Band II, Nr. 4. Ausgabe der Bachgesellschaft, Jahrg. XV, S. 177 ff.

Es handelt sich — abgesehen von kleinen Verschiedenheiten — hauptsächlich um drei Stellen:

1. Takt 50—51 (ebenso später bei der Parallelstelle Takt 100 bis 101):



2. Takt 60—61 (Mittelstimme):



3. Takt 87 ff.

Peters:

Dr. u. H.

Um bei diesem Beispiel zu beginnen, so leuchtet hier die Superiorität der Breitkopf und Härtelschen Lesart ohne weiteres ein. Sie ist reicher, schöner, aber auch schwieriger (namentlich im Zusammentreffen der beiden Stimmen auf g" und as") als die Peterssche, von der ich annehme, daß sie irgend ein weniger firmer Spieler sich zum praktischen Gebrauch adaptiert hat.

Noch bezeichnender scheint mir das zweite Beispiel. Da sieht man die Herren der strengen Schule leidhaftig vor sich, denen Bach selten etwas zu Dank geschrieben hatte, wie sie in dieser „sonst brauchbaren Fuga“ auf die Mitführung stießen: d-fis-b! Ein übermäßiger Dreiklang! Das ist denn doch zu viel! — und sie ersetzen Bachs kühn nach oben geschwungene Linie durch eine harmlos geknickte, mit der der selige Marpurg sicher einverstanden gewesen wäre.

Man wende nicht ein, daß Bachs Reputation im allgemeinen, und die dieser Fuge im besonderen, ihn hätten vor solchen „Operationen“ schützen können. Wer sich eine Abschrift anfertigte oder anfertigen ließ, der betrachtete die Handschrift als sein Eigentum, mit dem er unbeschränkt schalten und walten durfte. Wie wenig wir da an „Pietät“ denken dürfen, zeigt das Beispiel Matthessons, der sich nicht entblödete, das Thema unserer Fuge, als er es bei einer Organistenprüfung vorlegte, in ein Prokrustesbett zu legen, bis sein „vorschriftswidriger“ Umfang einer Undezime auf die von den Schulregeln geforderte Oktave reduziert war!

Aus ähnlicher „übermäßiger Dreiklangsfurcht“ scheint mir der Stelle Takt 64:

bei Br. u. H. harmonisch aufzufassen als:

usw. usw.

in der Petersschen Lesart gleichsam die Spitze abgebrochen, indem das fragliche b" in a" korrigiert wird.

Ziemlich klar erscheint mir auch die Genesis des ersten der drei Beispiele. Mit einer Art Ruck macht die untere Stimme nach ihrem Sechzehntelabstieg Halt, deutlich so den Themas-Eintritt markierend, und kümmert sich wenig darum, daß durch ihren Eigensinn die schönsten verdeckten Quinten entstehen. Auch diese anstößige Stelle merzt die Peterssche Lesart aus, diesmal durch eine wirklich elegante Korrektur.

Hier kann man zweifelhaft sein, welche von beiden Lesarten den Vorzug verdient; allein ich möchte mich auch da für die unzweifelhaft ältere, und wie ich glaube, Bachischere entscheiden, denn vor dem Verbot verdeckter Quinten und Oktaven hat Bach sein Leben lang nicht viel Respekt gehabt (vgl. seine durchs ganze 18. Jahrhundert berühmten Choräle), und ob er nur des Flusses wegen später die Stelle geändert hätte?

Vielleicht überzeugen die vorstehenden Zeilen auch andere Kunstgenossen zu der Ansicht, daß man sich aus den Lesarten der Breitkopf und Härtelschen Ausgabe wohl die der Ed. Peters abgeleitet vorstellen kann, nicht aber umgekehrt, — daß man daher in der ersteren Ausgabe, solange nicht authentischeres Material (das Autograph) aufgefunden wird, die Gestalt der Fuge zu sehen hat, die ihr Schöpfer ihr gab.



Ein Bachkonzert in Kamenz.

Von Geh.-R. Prof. Dr. Hermann Kresschmar
(Berlin-Schlachtensee).

Am 10. Januar des neuen Jahres veranstaltete S. Königliche Hoheit Prinz Friedrich Wilhelm von Preußen auf seinem herrlichen Residenzschloß Kamenz (Schlesien) eine Aufführung Bachscher Kantaten, die, weil sie der gesamten Bachpflege sehr nützliche Anregungen bot, auch an dieser Stelle einen kurzen Bericht verdient.

Zum Vortrag gelangten die sechs Kantaten: Christen, äget diesen Tag, Ich freue mich in Dir, Dazu ist erschienen der Sohn Gottes, Das neugeborene Kindelein, Schau, lieber Gott, wie meine Feind', und Jesu, nun sei gepreiset. Sie gehören sämtlich in die immer noch große Gruppe der wenig oder gar nicht bekannten Werke Bachs, es bleibt deshalb ein Verdienst sie überhaupt einmal hervorgezogen und in die Öffentlichkeit gebracht zu haben; gesteigert wird es dadurch, daß diese Kantaten in der überwiegenden Mehrzahl auch bedeutend und eigen sind. Doch aber liegt der Hauptwert des aufgestellten Programms weniger in der Güte der einzelner Stücke, als in ihrem Zusammengreifen, er liegt darin, daß sie ein Ganzes bilden, daß sie alle unter derselben Idee einer Weihnachtsfeier stehen.

Für die Musikauffassung, die im Laufe des neunzehnten Jahrhunderts Platz gegriffen hatte, war es stark kennzeichnend, daß Konzerte, die einen leitenden Gedanken durchzuführen, die einem kunstgeschichtlichen Interesse oder einem bestimmten ästhetischen Zweck zu dienen suchten, sich nur geringer Beliebtheit erfreuten und in der Presse häufig als „lehrhaft“ abgelehnt oder bemängelt wurden. So hoch stand die unbe-


dingte Selbstherrlichkeit der von aller übrigen Kultur losgelösten Musik und die genügsame Freude an den bloßen „tönend bewegten Formen“ im Kurs. Das hat sich seit einem Menschenalter merklich und vorteilhaft geändert. Der von Nikolaus Forkel vor nun bald hundertundfünfzig Jahren aufgestellte Grundsatz: die Konzerte sollen die Museen der Tonkunst sein, den sich bis dahin nur einzelne auserlesene Köpfe unter den Dirigenten, wie Felix Mendelssohn, F. F. Fétis, Karl Riedel u. a. zu eigen gemacht hatten, gewinnt immer mehr Anhänger und gelangt immer allgemeiner zu praktischen Ehren. Chöre, Orchester und Virtuosen stellen häufiger Programme auf, die Wesen und Schaffen einzelner Meister, die die Entwicklung bestimmter Formen zu veranschaulichen und das Publikum in geschichtliche und künstlerische Probleme einzuführen suchen.

Auch Sebastian Bach hat von dieser Bewegung bereits beträchtlich profitiert. Die Zeit, wo Ferdinand Hiller und ähnliche Gelehrte trotz der Bachausgabe über „das“ Konzert für drei Klaviere, über „die“ Orchestersuite in D schreiben konnten, wo nur ganz wenige wußten, was es mit den legendarischen Brandenburgischen Konzerten denn eigentlich für eine Bewandnis habe, sind glücklich vorüber. Aber es bleibt immer noch viel zu tun für seine Kantaten. Wir bemühen uns löblich aber mit wenig Erfolg diese in die Kirchen, in die Gottesdienste zu bringen, für die sie geschrieben sind, wir suchen sie einstweilen wenigstens im Konzert wieder bekannt zu machen. Nach Ausweis der Statistik ist die Zahl der Konzertaufführungen Bachscher Kantaten von Jahr zu Jahr gewachsen, der Fleiß und der gute Wille sind nicht zu verkennen. Aber es fehlt an Initiative. Statt sich selbständig in die Kantatenbände zu vertiefen, halten sich viele Dirigenten und Sänger nur an die Stücke, die bereits erprobt sind, und so fährt die Pflege Bachscher Kantaten fort sich in einem kleinen Kreise zu drehen. Da lehren unter den Solokantaten die von Frau Joachim eingeführte Alt-Kantate „Schlage doch, erwünschte Stunde“ und der von Professor Meschaert so gern und so vorzüglich gesungene „Kreuzstab“ immer wieder, neuerdings scheint der herrliche Dialog „Selig ist Mann“ das Kleeblatt voll machen zu wollen. Mit den

beliebten Chorkantaten steht es etwas besser, ihre Zahl beläuft sich ungefähr auf ein Duzend, aber ihnen stehen hundert immer noch unbekannte und unbenutzte gegenüber, in deren Masse nur besondere Bachvereine oder Bachfeste einen gelegentlichen Griff tun. Unter diesen Verhältnissen ist ein Konzert wie das Kamenzener wohl der allgemeinen Beachtung wert. Es zeigt uns zugleich, wie der Aufgabe, die Bachschen Kantaten zu popularisieren, auf einem sicheren und natürlichen Wege beizukommen ist. Auch hier verfährt man am besten nach dem alten *divide et impera*: Wir müssen diese Kantaten nach bestimmten Gesichtspunkten studieren und vorführen. Das verdoppelt das Interesse und schützt vor Ermüdung. Solcher Gesichtspunkte bieten sich viele. Ein sehr naheliegender ist der: die Entwicklung Bachs in der Kantate zu zeigen. Er kann ein ganzes Duzend Kantatenkonzerte abwerfen, er läßt sich zur Not auch auf ein einziges beschränken, und in diesem Falle wird er nicht bloß Gelegenheit geben, sondern geradezu dazu zwingen, die beiden ältesten erhaltenen Kantaten Bachs aufzuführen, die Arnstädter: „Denn du wirfst meine Seele nicht in der Hölle lassen“ und die Mühlhäuser, bisher auch nur dem Namen nach bekannte Ratswahlkantate: „Gott ist mein König“. Für gewöhnlich läßt man sie bei Seite liegen, weil sie noch nicht den fertigen, den historischen Bach zeigen. Aber dafür gestatten sie uns einen köstlichen Blick auf den jungen Bach, auf die Zeit aus der er hervorging, auf die Naivetät, die Frische und andere Grundelemente seines Wesens, die später in der selben Stärke nicht mehr hervortreten. Was er in der ersten Kantate aus den typischen Motiven des 17. Jahrhunderts macht, wie er in der zweiten mittelst Malerei und Volksmusik im kühnen Wagen zu ganz einzig originellen Sätzen kommt, das kann die Liebe zu ihm nur steigern. Auch das Kamenzener Programm verdankte dem Zweck, der ihm gestellt war, eine Nummer, deren absoluter Kunstwert nur ein bescheidener ist, die Solokantate: „Schau, lieber Gott, wie meine Feind“. Sie hat eine einzige breit ausgeführte und in ihrem einfach schlichten Ausdruck einem alten Volksliede gleichende Arie (für Alt), sonst bewegt sie sich nur in kleinen Formen und von den 283 Takten,

aus denen das Ganze besteht, fallen 83 auf Choräle und einfache, nur hier und da tiefer greifende Rezitative. Sie hat aber ihren Wert als drastische Probe zur Naturgeschichte der kirchlichen Solokantate. Die Hälfte der Gattung besteht aus Produkten der Not, in Zeiten entstanden, wo die Kantoren überbürdet und mit Komponieren und Einstudieren in Verdrängnis waren. Darum kamen die Solokantaten in der Regel auch nur in Nachmittags- und Nebengottesdiensten zur Verwendung. Bei dieser Sachlage kann unser Respekt vor den Meisterwerken, die Bach und seine Vorgänger auch in dieser Form geschaffen haben, nur wachsen.

Die übrigen fünf Kantaten, die S. Königliche Hoheit Prinz Friedrich Wilhelm aus den 23 Weihnachtskantaten der Bachausgabe ausgewählt hatte, erfüllten die Aufgabe, Bach als Weihnachtsmusiker näher kennen zu lehren, im vollen Maße. Das ist ja der Vorteil solcher Tendenzprogramme, daß sie neben der Erbauung auch der künstlerischen Empfanglichkeit und Einsicht im allgemeinen dienen, daß sie darüber aufklären, wie die einzelnen Meister bestimmte künstlerische Vorwürfe erfaßten. Damit vertieft sich auch der Einblick in ihr Wesen. Da ergaben denn die Ramenzer Kantaten, daß Bach sein Weihnachten als Sohn des schlichten Volks und als Bürger einer realistischen Zeit zu feiern liebt. Mystik und transzendentaler Ton treten schon gegen sein eignes Weihnachtsoratorium zurück, noch weit mehr aber, wenn man mit Handels-Messias oder mit Tizian und andern italienischen und deutschen Malern älterer Zeit vergleicht. Den Anteil der Engel, den wunderbaren Charakter der Vorgänge, der diese Künstler vor allem gefesselt hat, läßt Bach außer Spiel, im Vordergrund seiner Musik steht der Ausdruck der Freude darüber, daß Gott der Welt den Heiland geschickt und geschenkt hat. Zwar dunkelt auch in diesen Kantaten zuweilen ganz beklemmend, wenn der „höllischen Schlange“, wenn des Unglaubens gedacht wird. Der Gdurteil der Sopranarie in „Ich freue mich in Dir“ erinnert direkt an „Wir zittern, wir schwanken“ in „Herr, gehe nicht ins Gericht“, im Eingangschoer von „Jesu, nun sei gepreiset“ kommen ins Allegro ganz

plötzlich Adagiotakte und Nonenakkorde —, aber bei keiner Kantate bestimmen diese Einschiebungen die Physiognomie des Ganzen, über allen leuchtet es entschieden hell. Die Freude-farbe erscheint indeß bei jeder Kantate in einer andern Nuance, volksfestlich und glänzend in „Christen, äget diesen Tag“, innig in „Das neugeborne Kindlein“, breit schwärmend in „Jesu, nun sei gepreiset“. Am stärksten fällt es auf, daß in sämtlichen Kantaten der Hauptträger der Weihnachtsfreude das Orchester ist. Die Vorspiele, mit denen es die Eingangs-chöre einleitet, die es gelegentlich auch bei einem Solosatz variiert, in der sechsten Kantate bis zum Schlußchor festhält, — die sind es, die sich der Erinnerung am tiefsten einprägen. Auch äußerlich merkt man's, daß sie Bach besonders am Herzen lagen: der Schlußchor der ersten Kantate ist ein Gebet, aber es wird vom Anfang bis zum Ende von den lustigen Motiven des Vorspiels umjubelt. Ganz eigen ist das Thema des einleitenden Orchester-satzes der Kantate: „Ich freue mich in Dir“. Es ruht auf dem Marschrhythmus , der Text heißt: ich heiße Dich willkommen, also eine Begrüßung durch eine Prozession. Der „liebliche Ton“, von dem das Evangelium und die alten Lieder bei Weihnachten sprechen, hat Bach am bezauberndsten in dem Vorspiel zur dritten Kantate getroffen und zwar mit der den Satz durchziehenden Kadenz $\frac{c}{F} \mid \frac{d c b c}{B C} \mid a$ $\frac{a}{F}$.
Wunderbar, wie kindlich schön die vier Sechzehntel wirken. Genau dasselbe Motiv findet sich in der Introduction einer Oper Cesti's, der »Argia«.

In den vom Prinzen geschriebenen, knappen und vorzüglichen Erläuterungen zum Programm wird die Zusammenstellung der Ramenzer Kantaten mit dem Hinweis auf Bachs eignes Weihnachtsoratorium begründet. Mit Recht. Im Sinne des 18. Jahrhunderts, das den Dratorienbegriff auch bei einem bloß lyrischen Zusammenhang erlaubte, könnte man von einem Ramenzer oder Hohenzollernschen Weihnachtsoratorium Bachs sprechen, und wenn unter diesem Titel das Ramenzer Programm von den Chorvereinen übernommen würde, könnte das nur begrüßt werden. Wichtiger ist es, daß die Idee des

Prinzen in freier Weise Früchte trägt, und daß Bach mehr nach ähnlichen Gesichtspunkten, wie hier als Weihnachtsfänger, studiert und aufgeführt wird.

Die wohlgelungene Aufführung wurde von Herrn Kapellmeister Behr aus Breslau geleitet, die Soli sangen Fräulein M. Löwe, Frau Schnabel-Behr, die Herren G. Walter und A. v. Ewehl aus Berlin. Den Chor hatte die Maria-Magdalenenkirche in Breslau, das Orchester der dortige Orchesterverein gestellt. Am Klavier (Continuo) saß eine ungenannte Dame. Unter der eingeladenen Zuhörerschaft befanden sich mehrere Königsberger und andre weitgereiste Bachfreunde.



Breitkopffsche Textdrucke zu Leipziger Musikaufführungen zu Bachs Zeiten.

Von Hermann von Hase.

Als Bernhard Christoph Breitkopf im Jahre 1719 durch seine Heirat mit der Witwe Johann Caspar Müllers dessen Buchdruckerei übernommen hatte, war der Umfang des Geschäftes ein recht bescheidener; der Tatkraft und Geschicklichkeit des damals 24 jährigen gelang es aber bald, dem Unternehmen zu großem Ansehen zu verhelfen, so daß er mit Arbeiten betraut wurde, deren Ausführung eine besondere Kunst und guten Geschmack voraussetzte. Zu solchen Arbeiten gehörten die Programme und Druckschriften, die anläßlich privater und öffentlicher Festbarkeiten an die Öffentlichkeit gelangten und die Breitkopffsche Druckerei wurde bald von den verschiedensten Seiten, die gleichermaßen Wert auf eine schöne Ausstattung ihrer Druckwerke legten, mit Aufträgen beehrt. Die Geschäftsbücher aus der ersten Hälfte des 18 Jahrhunderts bieten auf diese Weise, trotz ihrer mannigfachen Lücken, ein interessantes Spiegelbild öffentlicher und privater Festesfreudigkeit, wie sie damals in Leipzig herrschte. Mendken, Gottsched, Sellert — um nur einige Namen zu nennen — lehren häufig mit Festgedichten wieder; einen nicht allzukleinen Bruchteil bilden aber die Notizen, die sich auf musikalisch ausgeschmückte Veranstaltungen beziehen, und es mutet uns fast an, als ob die großartige Tätigkeit, die der Breitkopffsche Musikverlag in der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts entfaltete, bereits ihre Schatten vorauswarf.

1. Johann Sebastian Bach.

Kein geringerer als dieser größte Meister aller Zeiten war es, von dessen öffentlichem Wirken Breitkopf durch seine Druckerzeugnisse nach außen Kunde gab. Und es dauerte nicht gar lange, daß Bach persönlich mit dem aufstrebenden und bald an der Spitze seiner Zunftgenossen stehenden Drucker¹⁾ und Verleger in Beziehungen trat, die er bis zu seinem Tode pflegte und die sich auf beiden Seiten von Kind zu Kindeskindern fortpflanzten.²⁾

Trauerfeier für Herrn von Ponickau 6. Februar 1727.

In einem Breitkopfschen Kontobuch von 1728—1732 (Cl. XII Ser. 1 Nr. 1 S. 159) findet sich folgende Notiz: Der Herr von Ponickau auf Trachenau, wegen dessen Herrn Bruders, des Kammer Herrn und Stifts-Hauptmanns von Ponickau auf Pomßen sel. Gedächtniß-Predigt, Parentation und Trauer-Gedichten, so zusammen 31 Bogen betragen, soll Derselbe vermöge Accords d. 11. Januar 1730 vor 100 Exempl. Kirchh. Med. und 100 St. Lungw. R Pr.³⁾ à Bogen Druckerlohn bezahlen 3 $\frac{1}{2}$ 12 gr. in Summa $\frac{1}{2}$ 108 / 12 / —. Ein unvollständiges Exemplar dieses Druckwerkes liegt auf der Leipziger Universitätsbibliothek, ein vollständiges auf der Universitätsbibliothek zu Halle (Bibliotheca Ponickauiana). Auf dem Titelblatt findet sich der Vermerk: Leipzig, gedruckt bey Immanuel Liegens seel. Wittwe. Immanuel Lieg war Breitkopfs früherer Brotherr und Pate seines Sohnes; die laufenden Aufträge seiner Druckerei scheinen nach seinem Tode im Juli 1728 zum Teil an Breitkopf übergegangen zu sein, wie sich das noch in mehreren Fällen indirekt nachweisen läßt.

1) Beim Buchdruckerjubiläum 1740 war Bernhard Christoph Breitkopf der Oberälteste der Leipziger Buchdruckerinnung.

2) Vergleiche dazu des Verfassers Aufsatz Carl Philipp Emanuel Bach und Joh. Gottl. Im. Breitkopf im Bach-Jahrbuch 1911.

3) R Pr. = Register-Papier, Bezeichnung für eine bestimmte Sorte Papier besserer Qualität.

Der stattliche Folioband ist eine Musterleistung typographischer Kunst und setzt nicht nur dem Verstorbenen, sondern auch dem Drucker ein Ehrendenkmal. Auf die Gedächtnisrede, die der Pomsener Pastor Johann Joachim Steinhäuser bei der Trauerversammlung am 6. Februar 1727 hielt, folgen der Lebenslauf und eine Trauerrede eines Verwandten; dieser schließen sich die Trauergedichte „Rühmliche Ehrendenkmalhe“ an. Den Beschluß macht der Text der Trauermusik „Ich lasse dich nicht, du segnest mich denn“, die Johann Sebastian Bach bei der Trauerversammlung zur Aufführung brachte. Spitta kennt diesen Druck nicht, sondern bezieht sich nur auf ein 1744 erschienenes Werk des Groß-Schocher Pfarrers M. Heinrich Engelbert Schwarz.¹⁾ Er weist aber auf einen Abdruck des Textes hin, der sich in der Gesamtausgabe Band I, S. 434 von Picanders (Henrici) Gedichten befindet. Dort steht auch ein weiteres Gedicht Picanders, das er auf den Tod Johann Christoph von Ponickaus²⁾ verfertigt hatte. Vergebens wird man aber Wachs oder Picanders Namen in der Ponickauschen Trauerschrift suchen; unter Picanders Gedicht „Wenn Sturm und Wind die Luft erschrecken“ steht vielmehr: „Hierdurch beobachtete seine unterthänige Devotion Friedrich Saupe.“ Spittas Annahme, daß Henrici dem Verbliebenen „persönlich tief verpflichtet“ war, erweist sich damit als hinfällig; er ist vielmehr nur als Lohndichter tätig gewesen, wie er das laut seinem Druckkonto bei Breitkopf in unzähligen Fällen zu tun pflegte.

¹⁾ Historische Nachlese zu denen Geschichten der Stadt Leipzig, sonderlich der umliegenden Gegend und Landschaft u. Schwarz gibt nur kurz an, daß „den 6. Februar 1727 ein solennes Leichen-Begängniß und Gedächtnis-Predigt gehalten worden ist.“

²⁾ Aus dem Ehrengedächtnis (Titelporträt und S. 18/19), wie auch aus dem Werke von Schwarz, läßt sich als Todestag der 31. Oktober 1726 feststellen, der Spitta nicht bekannt ist; das Begräbniß konnte also nicht, wie Spitta angibt und gleich ihm Wustmann, Wachs Kantatenerte S. 293, an diesem Tage stattfinden. Die Überschrift des Henricischen Gedichtes: „Vey dem Grabe Hn. J. C. von P. den 31. Octobr. 1726“ wirkt allerdings irreführend. Übrigens sind beide Dichtungen auch in der 1732 erschienenen 2. Auflage von Picanders Ernst-Scherzhafften und Satyrischen Gedichten I. Teil abgedruckt.

Aus dem Abdruck des Textes¹⁾ zur Trauermusik erfahren wir, daß die Bachsche Kantate „Ich lasse dich nicht, du segnest mich denn“ vor der Predigt gesungen wurde. Der Kantatentext steht mit der Predigt in innigem Zusammenhang, denn der Pfarrer hatte auf besonderen Wunsch des Verstorbenen seiner Trauerrede denselben Text zugrunde gelegt und schloß mit den Worten des Chorals, der den Schluß der Kantate bildete. Der musikalische Teil der Feier war aber mit der Bachschen Kantate noch nicht beendet, vielmehr wurde die Predigt durch musikalische Darbietungen eingerahmt. Der Abdruck des Textes zur »Trauer-Music« wird nach dem Choral „Jesum laß ich nicht von mir“ nur wenig augenfällig durch die Worte „Nach der Predigt“ unterbrochen; es folgen nun die Worte einer weiteren Komposition, an deren Schluß der Name Christoph Gottlob Becker steht. Von Henrici scheint diese Dichtung nicht zu sein, denn sonst hätte er sie zweifellos in seinen gesammelten Gedichten mit abgedruckt; ob Becker der Dichter oder nur Veranlasser war, läßt sich nicht sagen, der Komponist ist er wohl auf keinen Fall gewesen. Der Gedanke an Bach liegt ja nahe, seine Autorschaft wird aber durch nichts erwiesen. Vielleicht läßt sich etwas näheres vermittelst des Textes finden, der deshalb hier Platz finden möge.

Nach der Predigt.

Liebster Gott, vergift du mich?
 Vergift du mich in meiner Noth,
 Da sich der bittre Tod
 In dieser Wüsteney der Welt
 Vor mein Gesichte stellt?
 Liebster Gott, vergift du mich?
 Da ich mein Joch des Creuzes trage,
 Und hier vor Jammer fast verzage:
 Liebster Gott, vergift du mich?

¹⁾ Der Text stimmt wörtlich mit dem Abdruck in Henricis Gedichten überein, enthält also nicht die Abweichungen, die sich in der überlieferten Bachschen Partitur befinden.

Vergift du mich in dieser Stunde,
 Da mir das Herze bricht.
 Ja, ja du hörst mich nicht,
 Und ich geh hier zu Grunde,
 Liebster Gott, vergift du mich?

ARIA.

Liebster Gott, vergift du mich?
 Herz und Seele quillt von Klagen,
 Und diß Marter-volle Plagen
 Preß mir heiße Thränen raus;
 Ach der Trost ist leider! aus,
 Und du kränckst mich jämmerlich.
 Liebster Gott, vergift du mich?

Bey diesen Worten muß
 Ein Schwerdt durch meine Seele gehen,
 Denn Gott läßt mich ganz Trost-loß stehen.

Es ist genung, Herr Jesu, laß mich sterben.
 Herr Jesu, laß mich sterben,
 Und mein versprochenes Theil
 In deinem Himmel erben!

Der Tod soll mir mein angenehmstes seyn,
 Die Zunge schwächet schon,
 Die Lebens-Geister fliehn davon,
 Und ich kan diß kaum sagen:

Was soll ich mich noch ferner also plagen,
 Und meinen Leib lebendig bey mir tragen,
 Der Welt Aße vertilget meine Pein,

Weil ich noch lallen kan,

So nimm du, Gott, den letzten Seuffzer an:

Es ist genung, Herr Jesu, laß mich sterben,
 Der Tod soll mir mein Allerliebstes seyn.

Choral.

Er kan und will dich lassen nicht,
 er weiß gar wohl, was dir gebriecht,
 Himmel und Erd ist sein,
 Mein Vater und mein Herr Gott,
 Der mir beysteht in aller Noth.

Mein Geist, erhohl dich wieder!
 Gott schläget zwar darnieder;
 Allein er hilft uns auch.
 Das ist sein Vater-Brauch,
 Der lebt, der forget noch.

ARIA.

Hör auf zu winseln und zu klagen,
 Hör auf, und fasse dich mein Geist!
 Gott läßt dich süßen Trost vernehmen,
 Drum darffst du dich nicht weiter grämen.
 So lange Gott noch ewig heißt,
 Darffst du allhier noch nicht verzagen. Da Capo.
 Christoph Gottlob Wecker.

Einweihung der Thomasschule 5. Juni 1732.

Der Textdruck der Bachschen Kantate „Froher Tag, verlangte Stunden“ ist in einem Exemplar im Archiv der Thomasschule erhalten geblieben. Der Eintrag im Breitkopffschen Geschäftsbuch (El. XVI Nr. 6) unter den „Accidentien, so nicht als bald bezahlt werden“, lautet von Bernhard Christoph Breitkopfs Hand selbst geschrieben, folgendermaßen:

Jun.

4	Herrn Rector Gefnerts Progr. 2 Bogen stark,			
	100 RPr. à B. 32 Gr.	2	16	—
	300 Weiß DrPr. à 12 Gr.	3	—	—
	100 fein Schrpr. in folio à 16 Gr.	2	16	—
	pro Censura	—	8	—
	ingl. die Cantata 1 Bogen			
	100 RPr.	1	8	—
	300 Weiß Druck-Papier	1	12	—
	100 fl. folio 2 Bogen.	1	8	—
	100 zu einen Bogen.	—	16	—
	pro Censura	—	4	—
	Noch ein Progr. à 1 Bogen			
	100 RPr.	1	8	—
	300 Weiß Druck-Papier	1	12	—
	200 in folio à 16 Gr.	2	16	—
	pro Censura	—	8	—
		<u>19</u>	<u>12</u>	<u>—</u>

Als die
von
Och= dlen
und
Och= reisen

der Stadt Leipzig
neugebauete und eingerichtete

Schule zu S. Thoma

den 5. Jun. durch etliche Reden eingeweyhet wurde
ward folgende

CANTATA

dabey verfertigt und aufgeföhret

von

Joh. Sebastian Bach,

Höchst. Sächsl. Weißfels. Capellmeister, und besagter Schulen Cantore,
und

M. Johann Heinrich Winkler,

Collega IV.

Leipzig,
gedruckt bey Bernhard Christoph Breitkopf.

Von dem letzten Programm im Umfang von einem Bogen hat sich ein Exemplar im Breitkopf & Härtelschen Archiv erhalten; der Titel lautet: *Prolusio Scholastica Inaugurationi Scholae Thomanae A. D. V. Junii, Hora IX A. CIO IO CCXXXII Peragendae Praemissa a Rectore M. Jo. Matthia Gesnero. Lipsiae Literis Breitkopfianis.*

Namenstag August II. 3. August 1732.

Als selbständiger Auftraggeber ist Bach zum ersten Male bei Breitkopf kurz nach dem Drucke des Kantatentextes für die Einweihung der Thomasschule erschienen; letzterer mag die Veranlassung gewesen sein, daß Bach sich mit seinen Druckanliegen von jetzt an wohl ausschließlich an Breitkopf wandte. Bachs Name erscheint zum ersten Male in einem „Journal angefangen Oster-Messe 1730“. Dieses Geschäftsbuch enthält die täglichen Einnahmen und Ausgaben; es enthält aber noch einen Anhang: „Ingleichen sind gegen das Ende dieses Buches diejenigen *Accidentia* notirt, so gedruckt, aber nicht in puncto bezahlt worden“, wie Bernhard Christoph Breitkopf auf dem Titel des von ihm persönlich geführten Geschäftsbuches vermerkt hat. Der Eintrag lautet wörtlich:

1732

Jul.	Herrn Capell-Meister Bach ein Drama 1 Bogen in 4.	2	10	—
30.	300 Dr. 12 Med. Papr. nebst Censur	2	10	—

Diese Veranstaltung, die wohl ohne Zweifel der Feier des Namenstages des König August II. (3. August) galt, ist Spitta nicht bekannt. Die Komposition selbst ist wohl verschollen, aber der Text, der ihr als Unterlage gedient hat, ist erhalten geblieben und findet sich in „Picanders Ernst-Scherzhafte und Satyrische Gedichte, Viertes und letzter Theil. Leipzig, bey Friedrich Matthias Griesen. 1737“. Als erstes Gedicht ist hier nämlich zu finden: *DRAMA PER MVSICA* Bey der hohen Namens-Feier Sr. Königl. Maj. in Pohlen und Churfürstl. Durchl. zu Sachsen etc. etc. den 3. Aug. 1732. Henrici (Picander) ist sozusagen vereideter Reimschmied für Bach gewesen, und man kann wohl nicht daran zweifeln, daß Bach den für den 3. August 1732 gedichteten Text Picanders komponiert hat und bei Breitkopf drucken ließ; der Wortlaut ist folgender:

Landesliebe, Landes-Glückseligkeit, und Landes-Fürsorge.

Chorus.

Es lebe der König, der Vater im Lande,
 Der weise, der milde, der tapfer August!
 Er ist unser Schmuck und Ruhm,
 Er ist unser Eigenthum,
 Er ist Selbst des Himmels Lust,
 Der weise, der milde, der tapfer August! Da Capo.

Recitativ.

August, unsterblicher August,
 Wo ist ein Land
 An Ruh und Segen, Heil und Lust,
 Wie Sachsen, so bekannt?
 Wer ist wie Du? Wer ist dir gleich?
 Durch Dich allein
 Ruß Land und Reich
 In dem Besiz der fetten Jahre seyn.
 Wer siehet einem Unterthan
 Noth oder Kummer an?
 Wir sind beschützt, wir sind ernährt,
 Und jauchzen im Genuß der Gaben,
 Die Deine Vater-Huld gewährt:
 Hier wohnet die Befriedigung;
 Ein jedes hat genug,
 Weil wir an Dir ja alles haben!

Aria.

Lobt, ihr Völker, unsre Wonne,
 Habet Lust an unsrer Lust!
 Sagt: Gesegnet sind die Sachsen;
 Aber sagt auch: dieses Wachsen
 Siebt uns unser Herr, August. Da Capo.

Recitativ.

Landes-Liebe.

Und darum, Herr, versichre Dich,
 So viel Dir Seelen unterthan,

So viel trifft Du auch Herzen an,
 Die Dir zu Liebe sich
 Die Jahre kürzen lassen wollten,
 Daß Deine Jahre für und für
 Und sonder Ende währen sollten.
 Wir hangen stets und gantz an Dir,
 Und ob Du gleich seit einer langen Frist
 Der Zärtlichkeit entrisßen bist;
 So sind wir dennoch Deiner Spur
 Mit Beten und Verlangen
 In wahrem Geiste nachgegangen;
 Dein Herze fühlet es,
 Dis Vater-Herze frage nur!

Aria.

Entferne Deine holden Blicke,
 Verstelle gleich Dein Angesicht,
 Dee Liebe wandt und weicht doch nicht.
 Sie folgt Dir nach, sie schließt Dich ein.
 Und weil sie muß Dein Gleitsmann seyn,
 So kommt sie auch mit Dir zurücke. Da Capo.

Ariosa a. 2.

Landes-Glückseligkeit und Landes-Liebe.
 Geneigter Himmel, dem bekannt,
 Wie das getreue Sachsen-Land
 Den König, seinen August, schätzt,
 Erhöre das Gebet,
 Das früh und spät
 An Deinen Thron mit Innbrunst setzet:
 Mehre, spähre
 Seine Jahre,
 Daß Sein Lauf, wie Seine Thaten,
 Übermenschlich mag gerathen.

Aria.

Die Landesliebe.

Frommes Schicksal, wenn ich frage,
 Ob das Wachstum froher Tage

Meines Königs ferner da?

Ach so sage, sage: Ja! Echo. Ja!

Und vor solchem Untergange

Schütz uns mächtig, schütz uns lange! Echo. lange!

Recitativ.

Landes-Fürscheidung.

Getroßt, ihr treuen Unterthanen,

Das ist der Allmachts-Schluß:

Wie August mehr als alle Trefflichkeit

Der Helden seiner Ahnen

In Seine Seele schleußt;

So will der Himmel Seiner Zeit,

Die er schon hier selbst göttlich preißt,

Derselben Jahre Ziel

Zusammen übergeben,

Getroßt! Er wird noch viel,

Er wird der Zeit zum Wunder leben.

Aria.

Ich will Ihn hegen,

Ich will Ihn pflegen

Und Seiner Seele freundlich thun.

Mein Auge soll Ihn leiten,

Mein Arm soll vor Ihn streiten,

Auf meinen Händen soll er ruhn. Da Capo.

Recitativ.

Landes-Glücke.

Wohl mir! mein Wohlergehn

Wird, wie ein Fels, so unbewegt,

So fest und ewig stehn,

Und wo es möglich ist, sich annoch mehr erhöhen.

Landes-Liebe.

Nun werd ich unersättlich seyn,

Den milden August zu umfassen,

a. 2. Und keinen Tag vorüber lassen,

Ihm Lippen und Herze zum Wunsche zu weihn.

Aria.

Es lebe der König, der Vater im Lande,
 Zum Troste, zur Freude, zur Zierde der Welt,
 Und Sein Pring, Sein Salomo
 Grün und blühe gleichfalls so,
 Wie es Seiner Lust gefällt,
 So bleibet noch alles gesegnet im Stande.
 Es lebe der König, der Vater im Lande,
 Zum Troste, zur Freude, zur Zierde der Welt.

Namenstag August III. 3. August 1733.

Das „Diarium und Verzeichniß der Accidentien so nicht alsofort bezahlt worden. Anfang Jun. 1733“ (Cl. II Ser. 8 Nr. 1), das Bachs Namen des öfteren erwähnt, verzeichnet unterm 2. August 1733: Hn. Capell. Meister Bach ein Drama gedruckt, 1 Bogen, 50 R Pr 150 Dr Pr nebst Censur 2/—/—. Spitta (Band II S. 459 Anm. 42) weist auf den Text dieses Drama hin, ohne zu ahnen, daß er so nahe mit Bach in Beziehung steht. Er findet sich gleichfalls in dem oben zitierten letzten Bande der Picanderschen Gedichte und lautet folgendermaßen:

CANTATA

Auf das Namens-Fest Seiner Kö-
 nigl. Hoheit, des Durchlauchtigsten Chur-
 fürsten zu Sachsen etc. etc.
 den 3. August 1733.

Aria.

Frohes Volk, vergnügte Sachsen,
 Sehet Heil und Wonne wachsen,
 Sehet eure Wohlfahrt blühn.
 Euer Glanz verdunkelt nimmer,
 Zeit und Schicksal hat dem Schimmer
 Die Beständigkeit verliehn. Da Capo.
 Beglücktes Land, was geht dir ab?
 Sanft dein August gleich in das Grab

Zu deinem Leide nieder,
 So lebt dein August doch noch wieder,
 Die Thränen-Flut, das Angstgeschrey,
 So dich vorher erschreckt,
 Ist nun vorbey.
 Denn heute dieser Tag August
 Hat dir nun einen Regen-Bogen,
 Zum Zeichen ungestörter Luft,
 Untrüglich aufgesteckt,
 Und der Zufriedenheit die Pforten aufgethan.
 Auf! und vergnüge dich daran.

Aria.

Holder angenehmer Schein!
 Deine Strahlen, deine Blicke
 Sind der Einfluß unserm Glück.
 Wie die Pflanzen und die Saaten
 Durch die Sonne wohlgerathen,
 Und durch ihre Kraft gedeyn,
 So muß auch dein Wesen seyn. Da Capo.

Durchlauchtigster August,
 Du Selbst vergnüg auch Dich
 An Deines treuen Landes Lust,
 Und schaue, wie Dein Unterthanen
 Einander sich,
 Dich zu verehren, anermahnen.
 Doch Herr, die Ehrfurcht nicht allein,
 Die Liebe will das Hauptwerk seyn.
 Nicht darum zwar,
 Weil sie uns angeboren war,
 Nein! weil uns Dein Regieren
 Die Überzeugung täglich giebt,
 Daß Deine Huld das Land von Herzen liebt.
 Und ieder, der Dir zugehört,
 Und Dein Geboth gehorsamst ehrt,
 Wird anders nichts als das im Munde führen:

Tutti.

Wie ruhig, wie sicher ist unser Gedenken,
 Augustus hat selber Sein eigenes Ohr.
 Er nahet sich unser, er läßt sich das Quälen
 Der Klagen den selber geduldig erzählen,
 Vertilget der Bosheit verdammlich Geschlechter,
 Besorget, beschützet, befördert die Rechte
 Und ziehet der Redlichen Tugend empor. Da Capo.

Herr, unsrer Nachbarn Neid
 Ruft uns von allen Enden zu:
 Hier thronet die Gerechtigkeit,
 Hier ist ihr rechtes Eigenthum.
 Wo ist ein Fürst von solchem Ruhm,
 Wer ist so weise, so gerecht, so gütig als wie Du?

Aria.

Schön und herrlich sproßt die Raute
 Über Ehre und Schwerdter aus,
 Kann es wohl der Hoffnung fehlen,
 Wenn wir so viel Reiser zehlen?
 Nein, ach! nein, ein solch Gedenken,
 Hat kein Wandern nicht zu scheuen. Da Capo.

Beglücktes Land, gepriesne Zeit!
 Wenn Tugend, wenn die Frömmigkeit,
 Den Scepter selber führen,
 Wie kan der Segen sich verlieren?
 Auf die Gerechtigkeit
 Ist unser Regiment gebaut.
 Schaut, Bürger, schaut,
 Die feste Sicherheit,
 Das ruhige Beschirmen,
 Wer will so eine Festung stürmen?

Aria.

Lebe dich, du fromme Schaar,
 Nimm nur deine Treue wahr,
 Führe ein unbesorgtes Leben.

Alles andre, was dir dient,
Und wodurch dein Glück grünt,
Wird dir Gott und August geben. Da Capo.

Der Herr, der Fürsten nimmt und giebt.
Und der Dich, grosser August, liebt,
Bestätige Dein Haus,
Und rüste Dich auf allen Wegen
Mit langem Leben, Heil und Segen,
Mit Überfluß des Guten aus!
Dein theuerstes Gemahl, das Kleinod Oesterreichs,
Dein Chur-Prinz, Prinzen, Prinzessinnen,
Die Himmel, Zeit und Glück im Schoosse lieb ge-
Erquickten Sich in solchem Wohlergehen, [winnen,
Wie Palmen sonst an frischen Bächen stehn!

Tutti.

Grosser Erhalter, der alles erschafft,
Sende von oben die segnende Kraft,
Segne den gütigen Vater des Landes,
Fördre, was Klugheit und Vorsicht beschleußt,
Schenke, was Hoffen und Wünschen verheißt,
Kröne die Waffen mit freudigen Siegen,
Gönne den Zeiten ein festes Vergnügen. Da Capo.

Geburtstagsfeier des Churprinzen von Sachsen 5. Sept. 1733.

Bach genoss, wie das aus dem Diarium hervorgeht, bei Breitkopf Credit, und er hatte es auch gar nicht so eilig mit dem Bezahlen. Die „Haben“-Seite gegenüber dem letzt-erwähnten Druckauftrag steht nämlich leer und die Zahlung erfolgte erst zwei Monate später am 3. Oktober, an welchem Tage Bach einen weiteren von Breitkopf gelieferten Druck ausglich. Das Diarium berichtet darüber auf der „Soll“-Seite unterm 3. September 1733:

Dem Hn. Capellmeister Bach vor ein Drama auf den
Geburtstag des Churprinzen 1 Bogen, 50 MR.
150 Dr. Mr. nebst Censur 2 —
restirt ingl. vom 2. Aug. 2 —

E. 173 4 — —

Auf der gegenüberliegenden Seite steht der Vermerk:
d. 3. Oct. bezahlt mit 4 $\frac{1}{2}$ $\frac{1}{2}$. Der Breitkopfsche Originaldruck
dieser Picanderschen dramatischen Kantate „Herkules auf dem
Scheidewege“ scheint nicht in einem einzigen Exemplare er-
halten zu sein; Spitta ist er jedenfalls nicht bekannt.¹⁾

Geburtstagsfeier der Churfürstin von Sachsen 8. Dez. 1733.

Im Winterhalbjahr 1733/1734 hat sich Bach oft als
Kunde in der Breitkopfschen Druckerei blicken lassen; beim
dritten Male brachte er den Text zur Feier des Geburtstages
der Churfürstin von Sachsen mit, die am 8. Dezember 1733
stattfand. Wenn Spittas Vermutung richtig ist, so wanderte
Bachs Handschrift in die Druckerei; Spitta ist nämlich der
Meinung, daß diesmal Bach sein eigener Textdichter gewesen
ist. Ein Exemplar des Breitkopfschen Druckes befindet sich
auf der Kgl. Bibliothek zu Dresden. Die Notiz im Breit-
kopfschen Diarium lautet:

d. 4. Dec. 1733 Herrn Capellmeister Bach ein Drama | | |
in Folio, 1 Bogen 150 RPr. 3 groß Censur . | 2 | — | —

Erbnungskantate „Blasi Lermen“ Januar 1734.

Anschließend an die Berechnung des obigen Postens von
2 $\frac{1}{2}$, unter Ausnutzung des geringen vorhandenen Platzes ist
noch folgende Notiz eingefügt:

d. 16. Jan. 1734. eine Cantata auf die Erbnung in 4. | | |
100 Druck. 50 RPr. Cens. | 1 | 20 | —

Auch von diesem Text behauptet Spitta, daß Bach selbst
an seiner Fassung beteiligt gewesen sei. Das Datum ist auf
der Titelseite nicht ausgefüllt; das Datum der Belastung im
Breitkopfschen Geschäftsbuch scheint aber regelmäßig mit dem
Tag der Ablieferung zusammenzufallen, so daß die Texte auf
jeden Fall für den Erbnungstag, den 17. Januar, fertig vor-
lagen. Wann die Aufführung tatsächlich stattgefunden hat,
läßt sich aber nicht erweisen. Ein Exemplar des Textdruckes
befindet sich auf der Kgl. Bibliothek in Dresden (Abb. S. 87).

¹⁾ Die Dichtung steht in dem oben zitierten vierten Band von Pican-
ders Gedichten (1737) S. 22.

DRAMA
PER MUSICA,

Welches

Von dem Allerhöchsten

Seburths = Feste

Der.

Allerdurchlauchtigsten und Groß-
mächtigsten

Königin in Bohlen

und

Ehurfürstin zu Sachsen

in unterthänigster Ehrfurcht
aufgeführt wurde

in dem

COLLEGIO MUSICO

Durch

J. S. B.

Leipzig, den 8. December 1733.

Gedruckt bey Bernhard Christoph Breitkopf.

**Begrüßungskantate auf den neuen Rektor der Thomas-
schule Ernesti 21. November 1734.**

Ein Exemplar des Textdruckes dieser Komposition, deren Urheber wohl zweifellos Bach gewesen ist (Bachs Werke, Ausgabe der Bachgesellschaft Band XXXIV, S. LVIII) wird im Leipziger Ratsarchiv verwahrt; es ist der Niemerschen Chronik von Leipzig beigeheftet. Als Drucker ist Bernhard Christoph Breitkopf vermerkt, in dessen Geschäftsbuch (El. II Ser. 8 Nr. 1) am 20. November 1734 ein Eintrag steht, der sich wohl auf diese Kantate bezieht: H. Landvogt auf der Thomas-Schule hat vor das Carmen auf H. Rector Ernesti 200 R Pr nebst Censur [diese zwei Worte sind wieder durchgestrichen] zu entrichten $\text{re } 2/8/-$. Demnach dürfte Landvogt wohl als der Dichter anzusehen sein; daß beim Eintrag der Ausdruck Carmen und nicht Cantata gewählt ist, ergibt sich aus dem Titel: Freudiger Willkomm, Womit dem Hochedlen, Großachtbaren und Hochgelahrten HERRN M. Johann August Ernesti, Ihrem neuerverwählten Rector, Aus gehorsamster Pflicht und treuer Ergebenheit empfangen die Alumni der Thomana.

Namenstag August III. 3. August 1735.

Nach einer Breitkopfschen Notiz vom 2. August 1735 führte Bach eine Kantate auf, die zweifellos dem Namenstag (3. August) des König Friedrich August III. (regierte vom 1. Februar 1733 bis 5. Oktober 1763) galt. Der Eintrag im Geschäftsbuch (El. II Ser. 8 Nr. 1) lautet: 2. August 1735 Herrn Capellmeister Bach eine Cantata zu 150 auf Druckpapier in 4. nebst Censur $1/16/-$. Welche Komposition war dies? Spitta sagt in seiner Bachbiographie Band II S. 459, daß Bach die Kantate „Vereinigte Zwietracht der wechselnden Saiten“, die er zur Promotionsfeier des außerordentlichen Professors der Rechte Gottlieb Korte 1726 komponiert hatte, mit verändertem Text „Auf, schmetternde Töne der muntern Trompeten“ zur Namensfeier des Königs August III. später wieder aufführte. Daß es wirklich August III. und nicht August II. war, schließt Spitta mit näherer Begründung aus dem Tenorrezitativ „Ihr Fröhlichen herbei“.

DRAMA
PER MUSICA,

Welches
Bey dem Allerhöchsten

königs = este

Des

Aller-Durchlauchtigsten und Groß-
mächtigsten

I

I.

Königs in Böhlen und Schur-
Fürsten zu Sachsen,

in unterthänigster Ehrfurcht aufgeführt wurde
in dem

COLLEGIO MUSICO

durch

J. S. B.

Leipzig, den Jan. 1734.

Gedruckt bey Bernhard Christoph Breitkopf.

Ferner weist Spitta (Band I S. 559, II S. 463) auf eine Aufführung der weimariſchen Kantate „Was mir behagt iſt nur die muntre Jagd“ hin. Dem Autograph dieſer Kantate auf der Kgl. Bibliothek zu Berlin iſt nämlich ein beſonderer geſchriebener Textbogen beigegeben, aus dem hervorgeht, daß das Werk zum Namenstag des König Friedrich Auguſt von Sachſen „in untertänigſter Ehrfurcht in dem Collegio musico durch J. S. B. aufgeführt“ wurde. Eine Jahreszahl iſt allerdings nicht angegeben, ebenſowenig wird geſagt, ob König Friedrich Auguſt II. oder III. gemeint iſt. Eins dieſer Werke wird alſo wohl am 3. Auguſt 1735, zu welchem Tage Breitkopf die Kantate druckte, aufgeführt worden ſein; ſtimmen würde damit die in der Breitkopffſchen Notiz gebrauchte Bezeichnung Cantata. Für das Jahr 1734 fehlt biſher jeder Beleg, daß Bach eine Namensfeier des Königs veranſtaltet hat, obwohl keinerlei Gründe vorliegen, daß Bach ſich nicht betätigt haben ſollte. Dagegen ſcheint er für den Namenstag 1736 eine Aufführung der Kantate „Schleicht ſpielende Wellen“ geplant zu haben (Spitta II S. 827), während im Auguſt 1737 bereits Gerlach die muſikaliſche Leitung des Bachſchen Collegium musicum übernommen hatte und ſelbſt eine muſikaliſche Feier des Namenſtages veranſtaltete. Anzunehmen iſt alſo, daß die nicht datierbaren Namenſtags-Aufführungen der Körttiſchen und der Weimariſchen Kantate in den Jahren 1734 und 1735 ſtattgefunden haben. Welchen Text Breitkopf 1735 druckte, läßt ſich fürs erſte aber nicht feſtellen; einen gewiſſen Hinweis giebt allerdings der geſchriebene Textbogen, der der Partitur der Kantate „Was mir behagt“ beiliegt, deſſen Titelfaſſung ganz den anderen bei Breitkopf gedruckten Texten (Geburtsſtag der Königin 8. Dezember 1733 und König Auguſt III. Januar 1734) entſpricht und der zweifellos als Sagvorlage gedient hat oder doch wenigſtens dienen ſollte.

Geburtsſtag Auguſt III. 7. Oktober 1736.

Eine Notiz in den Breitkopffſchen Geſchäftsbüchern vom Jahre 1736 giebt Zeugnis von dem letzten öffentlichen Wirken des großen Thomaskantors bei einer Feier, die dem Geburts-

tag des sächsischen Landesfürsten galt. Sie steht in dem schon mehrfach erwähnten Diarium: Dem Herrn Capellmeister Bach ein Drama 50 Med. Schrpr. 150 R Pr. Censur = 3/—/—. Ein genaues Datum fehlt, jedoch beginnt der nächste Posten mit dem genauen Tagesvermerk „d. 8. Octobr. 1736“, während das nächststehende Datum vor der Bachschen Erwähnung auf der vorhergehenden Seite der 1. Oktober ist. Die Ablieferung der Textdrucke geschah also zwischen diesen beiden Tagen, und auf Grund dieser Tatsache läßt sich das Drama, das Bach zur Aufführung brachte, im Anschluß an die höchst geistvollen Untersuchungen Spittas (Band II S. 462 und 824—827) mit ziemlicher Sicherheit feststellen. Spitta kommt zu dem Ergebnis, daß Bach die Kantate „Schleicht, spielende Wellen“, die, wie er nachweist, zum 7. Oktober 1734 (Geburtstag August III.) komponiert worden war, am 3. August 1736 zur Wiederaufführung¹⁾ zu bringen beabsichtigte, und daß eine solche Wiederaufführung spätestens 1737 — ob zum 3. August oder 7. Oktober, bleibt fraglich — wirklich, vielleicht aber auch schon 1736 stattfand. Die Möglichkeit, daß die zweite Aufführung im Jahre 1735 stattfand, zieht Spitta nicht in Betracht; nach meinen obigen Ausführungen hat zwar tatsächlich Bach am 3. August 1735 ein Werk zur Aufführung gebracht, aber aller Wahrscheinlichkeit nach war es die Korttesche oder die Weimarische Kantate. Aus den Breitkopffschen Geschäftsbüchern geht mit Bestimmtheit hervor, daß Gerlach als Nachfolger Bachs sowohl im August 1737 wie im Oktober 1737 die musikalische Feier des Namens- und Geburtstages selbständig übernommen hatte (darüber siehe weiter unten). Außer dem Bachschen Collegium musicum bestand allerdings im Jahre 1737 noch ein zweites, das unter Görners Leitung stand. Aber auch dieser ließ für seine eigenen Veranstaltungen zum Namens- und Geburtstag

¹⁾ Die Aufführung der Kantate „Preise dein Glücke, Gesegnetes Sachsen“ am 5. Oktober 1734 ist Spitta noch nicht bekannt gewesen; infolge dieser Aufführung ist die Geburtstagsfeier voraussichtlich unterblieben, so daß man von einer Wiederaufführung kaum mehr sprechen kann.

1737 bei Breitkopf die Texte drucken (siehe ebenfalls weiter unten), so daß also Spittas Vermutungen für das Jahr 1737 hinfällig werden. Der Eintrag in dem Breitkopffschen Geschäftsbuche läßt vielmehr vermuten, daß die voraussichtlich erste Aufführung der Kantate „Schleicht, spielende Wellen“ am 7. Oktober 1736 stattfand.

Abendmusik auf das Königspaar Ostermesse 1738.

Ein Hinweis auf diese Veranstaltung ist uns durch die 2. Auflage von Scheibes Kritischen Musikus 1745 überliefert worden, in der die bekannten Streitschriften Birnbaums und Scheibes über Bach aus dem Jahre 1739 zum Abdruck kamen. In diesem Werk, dem ersten musikalischen Buch, das Breitkopf verlegte, steht auf S. 997: Daß endlich der Herr Hofcompositeur (der Druckfehlerteufel hat hieraus einen Hofcompositur gemacht) rührend, ausdrückend, natürlich, ordentlich, und nicht nach dem verderbten, sondern besten Geschmacksseze, beweist insbesondere unwidersprechlich die von ihm verwichene Ostermesse vor unserer allerdurchlauchtigsten hohen Landesherrschaft bey Dero höchsten Anwesenheit in Leipzig öffentlich aufgeführte Abendmusik, welche mit durchgängigem Beyfall angenommen worden.

Aus Breitkopfs Eintragungen ersehen wir, daß man sich die Druckherstellung der Texte für diese Feier etwas kosten ließ, das teuerste Papier wurde ausgesucht und für die königliche Familie wurde das Programm sogar auf Atlas gedruckt. Im schon oft erwähnten Diarium (Cl. II Ser. 8 Nr. 1) steht unterm 21. April 1738:

Der Universität die Cantate auf den König 1 Bogen			
300 Kirchberger Median	2½	6	12 —
300 fein Register		3	— —
vor 3 Bogen Atlas		1	12 —
	pro Censura	—	8 —
Vor eben so viel makulirtes Papier und Arbeit		6	— —
	Σ. 2½	17	8 —
Unmittelbar anschließend an diese Berechnung folgt:			
Des Hn. Bar. von Schmettau Progr. und Ode			
4 Bogen, 500 Med. 200 RPr.		47	16 —

Ein Exemplar des Kantatentextes ist der Riemerschen Chronik von Leipzig beigeheftet und ist auf diese Weise erhalten geblieben (Bachs Werke, Ausgabe der Bach-Gesellschaft Band 34 S. XLVIII „Willkommen, Ihr hoffenden Götter der Erde“). Wie Bernhard Friedrich Richter¹⁾ festgestellt hat, hatte Gottsched die Dichtung verfaßt und erhielt dafür ein Honorar von 12 π . Aus der Riemerschen Chronik geht hervor, daß vier Adlige „die Gnade hatten, an beyde Königl. Majt., und beyder Printzessinen Königl. Hoheiten, die Cantata allerunthänigst zu überreichen, und zum Hand Kuß gelassen worden“. Unter diesen vier Auserwählten befand sich auch ein Baron Woldemar von Schmettau, der bereits am Tage der Aufführung²⁾ vormittag um 9 Uhr, auf die bevorstehende Vermählung der Prinzessin Amalia mit dem Könige beyder Sizilien in der Pauliner Kirche eine solenne Rede gehalten hatte. Das von Breitkopf gedruckte Programm und die Ode für den Baron Schmettau dürften wohl für diese Feier bestimmt gewesen sein.

Rathswahl-Kantaten 1735, 1738, 1739.

Zur Feier der sog. Rathswahl, dem jährlich stattfindenden Wechsel der Stadträte, wurde ein besonderer Gottesdienst abgehalten, zu dessen musikalischer Ausschmückung Bach öfters herangezogen worden ist. Als Leipziger Rathswahlkantaten kommen sieben Kompositionen Bachs in Betracht, von denen Spitta für die folgenden fünf die beigelegten Aufführungstage annimmt³⁾:

Preiße Jerusalem den Herrn 30. August 1723

Lobe den Herrn, meine Seele 28. August 1724

„ „ „ „ „ gegen 1730

Wünschet Jerusalem Glück⁴⁾ 25. August 1727

„ „ „ „ 18. August 1741

¹⁾ Monatshefte für Musikgeschichte 1901 Nr. 7 S. 108.

²⁾ Die Angaben schwanken zwischen dem 27., 28. und 29. April.

³⁾ Spitta, Bach II S. 192, 236, 281, 286, 299, 562.

⁴⁾ Ich möchte hier auf den Textabdruck dieser Kantate in Picanders Gedichten 2. Teil 2. Auflage 1734 hinweisen, der Spitta unbekannt geblieben ist, für dessen Ausführungen Band II S. 809 aber von Wichtigkeit ist.

Wir danken dir Gott, wir danken 27. August 1731

" " " " " " 31. August 1739

" " " " " " ? 1749¹⁾

Lobe den Herrn, den mächtigen König der Ehren 25. August 1732.

Dagegen haben sich bis jetzt die Aufführungsdaten der Kantate „Gott man lobet dich in der Stille“ und der nur bruchstückweise überlieferten Kantate „Ihr Pforten zu Zion“ nicht feststellen lassen. Die Breitkopfschen Geschäftsbücher erweisen sich auch hier als Helfer für den Forscher, denn sie haben uns drei Eintragungen überliefert, von denen sich zwei vielleicht auf die beiden letztgenannten Rathswahlkompositionen beziehen. Die zeitlich letzte Notiz weist auf den Textdruck für die zweite Aufführung der Kantate „Wir danken dir Gott, wir danken“ hin und lautet: d. 26. August dem Herrn Capellmeister $\frac{1}{4}$ Bogen 100 auf die Rathswahl 1739 — / 12 / — (El. XII Ser. 1 Nr. 3 S. 84). Bachs Name wird nicht genannt, aber gerade für dieses Jahr steht seine Mitwirkung sicher fest. Die zeitlich erste Berechnung eines Rathswahl-Textdruckes für Bach ist nachträglich zu dem Posten vom 2. August 1735 für den Textdruck einer Cantata hinzugefügt und lautet: $\frac{1}{4}$ Bogen auf die Rathswahl — / 8 / —. Die dritte Notiz befindet sich ebenso wie die erstgenannte unter den „Accidentien, oder allerhand Kleinigkeiten, so nicht alsbald bezahlt worden“ (El. XII Ser. 1 Nr. 3 S. 80): d. 23. August 1738 Hn. Capellm. Bach $\frac{1}{4}$ Bogen — / 12 / —. Eine Bezahlung dieser beiden Posten von 1738 und 1739 seitens Bachs scheint nicht stattgefunden zu haben, denn sie stehen beide noch offen, während alle anderen durchstrichen sind.

Passionsmufft 1738.

Über einen Textdruck zu einer bisher nicht bekannten Aufführung einer Bachschen Passion geben zwei Eintragungen Rechenschaft. In dem schon öfters erwähnten Diarium findet

¹⁾ Zu dieser Veranstaltung liegt ein Textdruck auf der Kgl. Bibliothek in Berlin, der jedoch keinen Druckvermerk trägt, nach der ganzen Ausführung könnte man aber sehr wohl auf Breitkopf als Drucker schließen.

sich folgende Notiz: d. 29. Mart. 1738. dem Hn. Capellmeister Bach die Passions-Music gedruckt 300 R Pr. 3 / — / —; über den Umfang des Textbuches gibt ein Posten Aufschluß, der um Ostern 1738 auf dem Konto Adam Heinrich Holles, des Schwiegersohnes Breitkopfs, steht: Ein Bogen Passion H. Cap. M. Bach 2 / — / —.

Weitere Drucke für Bach.

Daß Bach außer den bisher angeführten Texten noch weitere bei Breitkopf hat drucken lassen, ist nicht ausgeschlossen. Die meisten Eintragungen verdanken wir ja nur dem Umstande, daß Bach seine Aufträge nicht gleich bezahlte, während im allgemeinen damals eine sofortige Begleichung der Akzidentien bei Übergabe des Manuscriptes üblich gewesen zu sein scheint. So sind mir eine Anzahl Breitkopffscher Gelegenheitsdrucke bekannt, die in keines der erhaltenen Druckbücher eingetragen worden sind. Es seien hier aber noch zwei Bachsche Drucke erwähnt, die der Vollständigkeit halber hier nicht fehlen sollen.

a) In dem 1733 begonnenen Diarium findet man unter den „Notanda im M. Februarii 1735“ am 7. des Monats eingetragen: Hn. Capellmeister Bach ein Carmen nach Merseburg, 100 Cavalier-Pap. Censur 1/12/—. Irgendwelche Beziehungen Bachs zu Merseburg sind wohl nicht bekannt; ich möchte aber auf eine Spur hinweisen, die ich in den Breitkopffschen Geschäftsbüchern entdeckt habe. Vom Jahre 1727 hat ein in Leipzig wohnender M. Balthasar Hoffmann (auch Hofmann geschrieben) Bojanova-Pol. bei Breitkopf Carmina und ähnliche Gelegenheitsfachen drucken lassen, die sich oft auf die Familie Rivinus beziehen, so auch auf Bachs Freund und Paten seines Sohnes Johann Florens Rivinus. Eine Bemerkung etwa aus dem Jahre 1730 besagt von ihm: „iego bey H. D. Riv.“ Im Juni 1731 feiern zwei Gesellschaften (das Gr. Donnerstägige Prediger-Collegium und das Collegium Philo-Biblicum) des Herrn M. Hofmann Hochzeit durch Carmina. Im August 1733 heißt es zum ersten Male: M. Hofmann, Conrector in Merseburg am Stiffts-Gymnasium und

1751 wird er als Herr Rector Hofmann in Merseburg bezeichnet. Hoffmann scheint mit den gebildeten Kreisen Leipzigs in regen Beziehungen gestanden und diese auch nach seinem Weggang weiter gepflegt zu haben. Daß er auch musikalische Interessen hatte, verraten wiederum die Breitkopffschen Bücher: im Mai 1734 läßt er eine Cantata auf H. M. Pantzen und im Juni desselben Jahres eine Cantata auf die Hochfürstl. Braunschw. Herrschaft drucken, im Dezember 1741 einen halben Bogen Cantata.

Mehr als die Breitkopffschen Geschäftsbücher erweist sich aber noch ein Breitkopffsches Verlagswerk als Quelle, die uns auf ein Ereignis hinweist, das man wohl, ohne für allzu phantastisch zu gelten, mit Bachs *Carmen* in Verbindung bringen kann. Hoffmann war nämlich Mitglied der deutschen Gesellschaft und verschiedene seiner Dichtungen wurden in einen Sammelband „Der deutschen Gesellschaft in Leipzig Oden und Kantaten in vier Büchern. Leipzig, bey Bernhard Christoph Breitkopf 1738“ aufgenommen. Daraus ersehen wir, daß Hoffmann in Leipzig 1726 einen Kantatentext für die Königs-Geburtstagfeier (näheres hierüber siehe weiter unten unter Nr. 4), sowie 1727 eine Kantate auf eine private Festlichkeit beisteuerte. Nach seiner Übersiedelung nach Merseburg stellte er seine Muse in den Dienst seiner neuen Landesherrschaft: 1733 feierte er das Geburtsfest der Frau Elisabeth, Herzogin zu Merseburg mit einer musikalischen Dichtung, die nach einem einleitenden Concerto mit dem Psalmenworte „der Herr hat Großes an uns getan; des sind wir fröhlich“ und der Arie „Wer kann die Wohlthat zählen, die uns der Höchste schenkt?“ beginnt. Zur Feier des Geburtsfestes Sr. Hochfl. Durchl. Herzog Heinrichs zu Merseburg im Jahre 1734. lieferte Hoffmann gleich zwei Beiträge, nämlich eine Serenate und eine Kantate. Auch für das Jahr 1735, dem gleichen Jahr, in dem Bach sein *Carmen* nach Merseburg sandte, ist eine Dichtung Hoffmanns verzeichnet: „Cantate. Bey der Lob- und Trauerrede auf die verwitwete Herzoginn von Merseb. Hedwig, im Jahre 1735, von M. Balthasar Hoffmann“. Die auf tretenden Personen sind die Tugend, die Behmut, die Groß-

mut und der Nachruhm. Eröffnet wird die Komposition durch ein Concerto, dem eine Aria der Großmut folgt:

„Schließt die Gruft! ihr Trauerglocken,
hört mit bangem Stürmen auf.
Geist und Jugend kann nicht sterben;
denn auf wohl vollbrachten Lauf
Bleiben sie des Lebens Erben.“

Wie üblich umrahmt die Aufführung der Kantate die Predigt; der zweite Teil beginnt mit einem

Duetto.

Jugend. Setzt Pyramiden,

Nachruhm. Baut Mausoleen,

Beide. Ihre Pracht muß zerfallen, und untergehen;

Nur Jugend und Nachruhm troßt Alter und Zeit.

Jugend. Im Himmel glänzt Jugend bey englischen Chören

Nachruhm. Auf Erden flücht Nachruhm stets Kronen der Ehren;

Beide. Und ewige Palmen bekränzen den Streit.

Abgeschlossen wird das Ganze mit einem

Tutti.

Ruht ihr heiligen Gebeine.

In der Höle kühler Steine:

Schlaft, bis ihr dereinst erwacht.

Endlich sollt ihr wieder grünen,

Wenn der große Tag erschienen,

Welcher alles lebend macht.

Ich hoffe, daß diese Angaben genügen, um weitere Forschungen anzuregen, ob etwa Bach der Komponist dieser Trauerkantate ist.

b) Zum letzten Male wird Bachs Name im Jahre 1747 erwähnt. Im Mai 1747 hatte Bach vor Friedrich dem Großen in Potsdam gespielt und zwei Monate später sandte er dem König das erste Exemplar seines Musikalischen Opfers. Den typographischen Teil dieses Werkes ließ er bei Breitkopf herstellen, wie sich das aus einem Posten unter den täglichen Einnahmen ergibt: d. 10. July 1747. Vor den Druck eines

Littels vor H. Capellmeister Bach, musikalisches Opfer genannt
200 Ex. Koyl. 2/12/—.

2. Carl Gottbelf Gerlach.

Collegium musicum. Gerlach ist Bachs Nachfolger als Leiter des Collegium musicum gewesen, als Bach dies Amt abgegeben hatte, nachdem er zum letzten Male zur Geburtstagsfeier des Königs August III. am 5. Oktober 1736 aufgetreten war. Im ersten Jahre seiner Tätigkeit läßt Gerlach zwei Texte bei Breitkopf drucken; der erste in 150 Exemplaren „aufs Königs Nahmenstag“ ist am 2. August 1737, der zweite „ein Bogen 4. aufs Königs Geburtstag“ in 200 Auflage am 6. Oktober 1737 eingetragen. Im nächsten Jahre erscheint Gerlach wiederum mit einem Textdruck zum Namensstag des Königs (Notiz vom 6. August 1738); weitere Eintragungen, die auf seine Direktion des Collegium musicum hinweisen, fehlen aber.

Kirchenmusik. In Verbindung mit Breitkopf ist Gerlach sofort getreten, als er 1729 durch Bachs Fürsprache Nachfolger Balthasar Schotts als Organist an der Neuen (jetzt Matthäus-)Kirche geworden war. Seine erste Erwähnung am 18. Januar 1730 besagt, daß er 2 $\frac{1}{2}$ zahlte, wahrscheinlich also für einen Textdruck für Weihnachten oder Neujahr. In den folgenden Jahren lassen sich ziemlich regelmäßig Textdrucke nachweisen, so für 1730 Passionsmusik am Karfreitag, Ostern, Pfingsten, Jubelfest der Augsburger Konfession (Notiz vom 22. Juni), Weihnachten; 1731 Passionsmusik, Ostern, Pfingsten, Weihnachten; 1732 Neujahr, Passionsmusik, Ostern, Weihnachten; 1733 Neujahr und Weihnachten; 1734 Neujahr; 1735 Oratorium am Karfreitag; 1736 im März die Musik; 1737 Oratorium zum Stillen Freitag. Dann hören die Eintragungen für die Kirchenmusik plötzlich auf, obwohl Gerlach durch persönliche Aufträge dauernd mit Breitkopf in Verbindung blieb. So ließ Gerlach z. B. im Juli 1739 eine Drucksache zu „Gleditsch's Hochzeit“ herstellen; der „Buchführer“ Johann Friedrich Gleditsch wurde bekanntlich als „Directeur und Stifter“ des 1743 begründeten Großen Konzerts bezeich-

net. Erst im Mai 1756 wird Gerlachs kirchliches Amt wieder erwähnt und zwar unter den Restanten, da er für „den Druck seiner Passions-Musik in der Neuen Kirche ein Bogen“ (400 Exemplare) die Zahlung schuldig geblieben ist. Im Jahre 1759 wird zum letzten Male eine Passionsmusik von ihm erwähnt.

3. Johann Gottlieb Görner.

Während Bach in freundschaftlichen Beziehungen zu Gerlach stand, war ihm in Görner ein Konkurrent entstanden, der ihm durch seine Rührigkeit ziemlich zu schaffen machte. Eine Stelle, in der aber gleiche Interessen sie zusammen führte, war die Breitkopfsche Druckerei, die oft zum gleichen Tage für beide die Texte für ihre Aufführungen lieferte. Görners Tätigkeit als Leiter seines Collegium musicum läßt sich nach den Breitkopfschen Geschäftsbüchern über eine Spanne von zwölf Jahren verfolgen. Zum ersten Male erscheint sein Name am 18. Januar 1734 in dem gleichen Diarium, das uns schon die Wachschen Rechnungen überliefert hatte, und zwar hatte Görner „für die Hartwichsche Hochzeit eine Cantata“ sehr vornehm auf Chevalier-Papier drucken lassen. In der Hauptsache aber sind es die offiziellen Festlichkeiten, zu denen Breitkopf die Textdrucke lieferte. Gleich Bach beging Görner die Feier der Krönung August III. zum König von Polen¹⁾ mit einem Drama²⁾, das unterm 24. Februar 1734 von Breitkopf mit $\text{r} 3/12/$ — berechnet wurde.

Die Namenstagsfeier des Königs am 3. August 1735 bringt die beiden miteinander wetteifernden Directores der Collegia musica wenigstens auf dem Papier einträchtig zusammen: auf Wachs Kantateneintrag folgt unmittelbar die Notiz „Herrn Görner ein dergl. zu 100 Exmpl. ein halber

¹⁾ Die Krönungsfeier hatte übrigens vielseitig zu musikalischen Darbietungen angeregt, so verzeichnet das Diarium noch „Ein Drama auf die Königl. Ordnung vor H. Hohmann“.

²⁾ Dieses Drama scheint nicht identisch zu sein mit der lateinischen Ode, die Görner als Universitätsmusikdirektor bei dem Festakt der Universitäts zur Krönungsfeier am 19. Februar 1734 zur Aufführung brachte (Spitta II S. 457).

Bogen in 4^o nebst Censur 1/8/—“. Görner scheint dabei auf weniger Zuhörer gerechnet zu haben, denn Bach hat seine Texte in 150 Auflage bestellt. Wenn auch der Sonderdruck für Görner nicht erhalten geblieben ist, so hat sich der Text in einem Breitkopffschen Druck erhalten; denn die „Cantata auf Sr. Königl. Majestät in Pohlen und Churfl. Durchl. zu Sachsen Hohen Namensstag, 1735 von M. Joh. Joach. Schwaben“, die in „Der Deutschen Gesellschaft in Leipzig Oden und Cantaten in vier Büchern. Leipzig, bey Bernhard Christoph Breitkopf. 1738“ auf S. 132 steht, ist zweifellos die von Görner komponierte Dichtung.

Für die Königsfeiern 1736 fehlt in den Geschäftsbüchern eine Druckberechnung für Görner, doch ist die Dichtung, die Görner für die Namensfeier verwandte, ebenfalls in dem oben erwähnten Werke abgedruckt (S. 126). Der genaue Titel lautet: Das mit Sarmatien vereinigte Sachsen, bey dem Hohen Namensfeste Sr. Königl. Majestät in Pohlen und Churfl. Durchl. zu Sachsen im Jahre 1736 in einem Drama von dem Görn. Kolleg. Mus. aufgeführt. M. Joh. Joach. Schwabe.

Daß Görner sowohl für das Namensfest (3. August) und für den Geburtstag des Königs (7. Oktober) im Jahre 1737 Texte bei Breitkopf drucken ließ, ist bereits erwähnt worden; Exemplare haben sich nicht erhalten, so daß die Eintragungen von Breitkopfs Hand die einzigen Zeugen dafür sind. 1738 ist Görner nicht als Auftraggeber von Programmen für die Königsfeiern verzeichnet, wohl aber im August und Oktober 1739. Zwischen diesen beiden Namens- und Geburtstags-Aufführungen liegt eine Universitätsfeier, bei der Görner mit seinem Collegium mitwirkte. Ein Breitkopffches Geschäftsbuch (Gl. XII Ser. 1 Nr. 3 S. 84) meldet unterm 26. August 1739 (die Feier fand am 25. August statt): „Der Universität die lat. Ode“. Von den 390 gedruckten Exemplaren dieses Textes, der der zweihundertjährigen Jubelfeier der Annahme der evangelischen Lehre in Sachsen galt, erhielt Görner 40 und Prof. Christ, der Dichter der Ode, 25 Exemplare. Auch in das Jahr 1740 fiel ein für Leipzig bedeutungsvolles Jubiläum; der über

diese Feier Aufschluß gebende Druck, der sich im Breitkopf'schen Archiv erhalten hat, aber in keinem der Geschäftsbücher erwähnt wird, besagt alles nähere:

Santata
welche
bey der öffentlichen
Gedächtnißrede
auf die
vor drenhundert Jahren
erfundene Buchdruckerkunst
im philosophischen Hörsaale
zu Leipzig
den 27 Junii 1740
vor und nach der Rede abgesungen worden.
Aufgeführt
von
Johann Gottlieb Görnern
E. hochtbl. Univers. Musikdirectorn.

Leipzig
gedruckt bey Bernhard Christoph Breitkopf.

Der Lertdichter ergibt sich aus einem Breitkopfschen Verlagswerk vom Jahre 1751; die Dichtung ist nämlich unter Gottscheds Gedichte (II, S. 312) aufgenommen worden. Kurz nach dem Buchdruckerjubiläum erscheint Görner wieder im Goldenen Bären, um das Programm für den Namenstag des Königs (3. August 1740) aufzugeben. Dann aber fehlt für die nächsten vier Jahre jede Notiz in den Geschäftsbüchern, die auf Görners Beteiligung an den Königsfeiern hinweisen könnte. Bei der Lückenhaftigkeit der Breitkopfschen Eintragungen beweist das jedoch noch nicht Görners Untätigkeit. Sicher ist, daß er die Abendmusik für den Kurprinzen und den Prinzen Kaver am 30. April 1741 leitete.¹⁾ Zur Ostermesse 1741 weilte die ganze königliche Familie in Leipzig und die Studierenden der Universität statteten dem Kurprinzen und dem Prinzen Kaver (dem späteren Administrator) „wegen Dero Beyderseitigen ersten Gegenwart alhier in Leipzig, ihren unterthänigen Glückwunsch in einer öffentlichen Abendmusik“ ab. Den Text hierzu druckte wiederum Breitkopf; die vier Mitglieder des königlichen Hauses erhielten je ein Exemplar auf Atlas gedruckt, von denen eins noch jetzt auf der Kgl. Bibliothek zu Dresden aufbewahrt wird. Wer diese am 29. April eingetragene (El. II Ser. 2 Nr. 2 S. 4) „Cantata auf die Königl. Herrschaft“, von der 200 Exemplare auf Royal-, 300 auf Registerpapier und noch 100 Exemplare nachgedruckt wurden (zusammen $\frac{11}{12}$ / —), in Auftrag gegeben hat, ist nicht vermerkt. Der Verfasser der Dichtung war Gottsched, unter dessen Gedichten (2. Auflage Band II S. 259) dieses „Im Namen der sämtl. Studierenden“ abgefaßte „Singgedicht“ Aufnahme fand. (Großmächtigster Herrscher und Vater des Landes.) Ebenso ist die Vermutung nicht von der Hand zu weisen, daß das „Drama auf das Namensfest Seiner Königl. Majestät in Pohlen und Churfürstl. Durchl. zu Sachsen“ (Schöner Tag! sey mir willkommen), das in den „Belustigungen des Verstandes und Wises“, die Breitkopf verlegte, im Christmonat 1741 zum Abdruck kam, vom Herausgeber M. Jo-

¹⁾ Bernhard Friedrich Richter, Bach und die Universität zu Leipzig. Monatshefte für Musik-Geschichte 1901 Nr. 7 S. 109.

Bei
Hoher Anwesenheit
Beider
Königl. Majestäten
in Coblen
und Churfürstlichen Durchlauchten zu Sachsen,
haben
Seiner Königl. Hoheit
Dem Königl. Thurprinzen,
und des
Prinzen Xaverius
Königl. Hoheit,
wegen
Ihro Beiderseitigen ersten Gegenwart
alhier in Leipzig,
ihren unterthänigen Glückwunsch
in einer öffentlichen Abendmusik
abgegeben,
Die auf hiesiger Universität Studirenden.

Im Jahr 1741 den 30 April.

Leipzig,
gedruckt bey Bernhard Christoph Kreutopf.

hann Joachim Schwabe für Görner gedichtet worden war. 1745 bezahlt Görner wiederum seine Programme zum Namens- und zum Geburtstagsfest des Königs, wie auch er persönlich den Textdruck zu einer außergewöhnlichen Universitätsfeier vermittelte. Der Rektor der Universität Prof. Dr. Heinrich Klausning war während seiner Amtstätigkeit verschieden und wurde nun mit allen ihm zukommenden Ehren begraben. Das Programm dazu ist als einer der ersten und prachtvollen Drucke des in diesem Jahr zur Selbständigkeit gelangten Johann Gottlob Imanuel Breitkopf von diesem mit einigen anderen typographischen Musterleistungen zusammengebunden und im Archiv der Firma aufbewahrt worden. Görners Name wird aber nicht genannt, es heißt vielmehr: „Oratorium zur Trauermusik bey dem Feyerlichen Leichenbegängnisse des . . . Herrn Heinrich Klausnings, . . . iger Zeit Rectoris Magnifici der Universität Leipzig, welche den 18. Octob. 1745 in der Pauliner Kirche aufgeführt wurde von Gedachter löblicher Academie ordentlichem Musikdirectorn“. Als Dichter, der auf dem Programm nicht genannt wird, ergibt sich Gottsched (Gedichte II S. 297). Den letzten Auftrag für ein öffentliches Hervortreten mit seinem Collegium musicum erteilte Görner der Breitkopffschen Druckerei 1746, in welchem Jahre er den Geburtstag des Königs durch Aufführung einer Kantate feierlich beging.

Görners Name erscheint in den Breitkopffschen Büchern noch öfters, aber diese Notizen weisen nur auf eine private musikalische Betätigung hin. Im April 1738 beauftragte er die Breitkopffsche Offizin mit einer Drucksache „auf die Kreuchauffische Hochzeit“; welche Rolle der Name Kreuchauff in der Musikpflege Leipzig im 18. Jahrhundert gespielt hat, ist bekannt und wird weiter unten durch meine Ausführungen noch erhärtet. Im November 1741 ist ein Carmen für Görner notiert; im Mai 1753 wird „Herr Görner, Organist zu St. Thom. der Druck einer Cantata auf die Hummelische Hochzeit“ belastet. Im Juni 1755 heißt es: Herr Görner Dir. Mus. Soll vor eine Cantata auf eine Hochzeit $\text{z.} \text{ } 2/16$ und in den November 1759 fällt die letzte Erwähnung seines Namens: Görners Musik auf Linck und Hillers Hochzeit.

4. Gottsched, die deutsche Gesellschaft und die Universität.

Aus dem bisher Mitgetheilten ergibt sich, daß verschiedene der öffentlichen Veranstaltungen, bei denen Bach, Gerlach und Görner musikalisch mitwirkten, im Zusammenhang mit irgend einer besonderen Persönlichkeit oder Körperschaft standen. Es sind auch bereits musikalische Aufführungen erwähnt, deren musikalischer Leiter nicht festzustellen war. Gewisse Vermutungen ließen sich zwar aussprechen, aber sichere Anhaltspunkte waren nicht zu finden, wie dies ebenso der Fall ist bei den folgenden Veranstaltungen, die sich entweder aus Breitkopfschen Geschäftsbüchern, Drucken oder Verlagswerken nachweisen lassen. Breitkopfs Verlagstätigkeit in der ersten Hälfte des 18. Jahrhunderts ist wesentlich durch Gottsched beeinflusst worden, und dessen Stellung zur Deutschen Gesellschaft und zur Universität ergaben wieder Beziehungen der beiden letzteren zu Breitkopf. Der eigentliche Veranstalter mancher Aufführung bleibt trotz mancher Hinweise oft im Unklaren und man darf wohl auch annehmen, daß sich öfters verschiedene Interessensphären vereinigten, um eine gemeinsame Feier in die Wege zu leiten und entsprechend auszuschnücken. So kommt es, daß uns ab und zu nur der Dichter oder nur der Komponist oder nur der Veranstalter bekannt ist. Es mögen deshalb chronologisch die weiteren öffentlichen musikalischen Aufführungen folgen, die bisher von mir noch nicht erwähnt wurden. Die früheste fällt ins Jahr 1726 und ihr Text findet sich in dem Werk: Der deutschen Gesellschaft in Leipzig Oden und Kantaten in vier Büchern. Leipzig, bey Bernhard Christoph Breitkopf 1738. „Als das Geburtsfest Sr. Königl. Majestät in Pohlen im Jahre 1726 von Ihro Excellenz Hrn. Joachim Friedrich, des H. R. R. Grafen von Flemming, feyerlichst begangen wurde“, hatte der Magister Balthasar Hoffmann eine Cantata gedichtet, die mit einer Aria

„Eile, muntres Volk, zusammen,
bringe himmelreine Flammen,
Auf ein großes Opferfest“

beginnt. Auf das „Singgedicht auf Seiner Königl. Majestät in Pohlen Friedrich Augusts des II. Hohen Namenstag

im 1728 Jahre von dem schottischen Collegio Musico aufgeführt“, macht Spitta bereits aufmerksam; der Text steht in den bei Breitkopf erschienenen Gedichten Gottscheds (II S. 270), die Johann Joachim Schwabe 1751 in zweiter Auflage „ans Licht stellte“. Königs Geburtstag im Jahre 1730 zeitigte zwei verschiedene Veranstaltungen. In den Oden und Kantaten der Deutschen Gesellschaft steht eine „Serenata. Als das Geburtsfest Sr. Königl. Majestät in Pohlen und Churfl. Durchl. zu Sachsen von Sr. Excellenz dem Herrn Grafen von Manteufel in Leipzig 1730 gefeyert wurde, von M. Samuel Seidel. Die erste Aria

„Singt und spielt vergnügt zusammen,
Zeigt den Ausbruch reger Flammen,
Schwestern edler Wissenschaft!“

zeigt eine merkwürdige Übereinstimmung der Metrik und in den ersten beiden Zeilen auch des Reimes mit der oben zitierten Kantate von 1726, so daß man versucht ist, anzunehmen, daß der neue Text teilweise einer älteren Komposition unterlegt ist — ein Verfahren, auf das Spitta bereits aufmerksam gemacht hat. Von der zweiten Veranstaltung befindet sich der Originaltextdruck im Breitkopfschen Archiv; der mit Gottschedscher Langatmigkeit entworfene Titel besagt alles nähere (Siehe Abb. auf S. 105).

Die Dichtung, in der Leipzigs Bedeutung nicht gerade in den Schatten gestellt wird, fand übrigens auch Aufnahme in Gottscheds Gedichte (I S. 307). Die Festrede hat ein Baron von Seher gehalten, der den Auftrag für die Cantata, die in 300 Exemplaren gedruckt wurde, sowie für ein lateinisches und deutsches Programm erteilt hatte (El. XVI Nr. 6). Etwas ostentativ scheint man in Leipzig das zweihundertjährige Jubiläum der Augsburgerischen Konfession begangen zu haben. Bekannt ist, daß Bach allein drei Kantaten zur Aufführung brachte¹⁾; Gerlachs Anteil an der Feier ist oben bereits erwähnt worden. Gottsched trat ebenfalls auf den Plan: sein „Singgedicht auf das zweyte Jubel-

¹⁾ Spitta II S. 70.

fest wegen der augsp. Confession, 1730 den 25. Jun. An
Hrn. Reichshofrath von Gärtner, damaligen Rector der Uni-
versität. Im Namen der sämtlichen Studierenden in Leipzig“

Santata

welche

an dem hohen Geburts Feste

Er. Königl. Majest. in Coblen

und Churfürstl. Durchlaucht.

zu Sachsen,

Wie dasselbe im Jahre 1730. den 12. May

durch eine öffentliche Feyer in der Academischen Kirche zu Leipzig

von der hiesigen

unter Er. Hochedelgeb. Herrn Hofrath Mendten

als ihrem Präsidenten

stehenden

Deutschen Gesellschaft

bezungen ward,

theils vor, theils nach gehaltenen Glückwünschungs-Rede,

ausführlich aufgeführt worden;

im Namen der Gesellschaft entworfen

von

dem Senior derselben

Johann Christoph Gottscheden,

Poet. Prof. Publ. Extr. Coll. B. M. V. Collegiaro, wie auch der

Königl. Preuss. Soc. der Wissensch. Mitgliede.

Leipzig,

gedruckt mit Breitkopfschen Schriften.

ist im 1. Teil S. 323 seiner Gedichte zu finden. Da Bach
und Gerlach wegen ihrer anderweitigen Tätigkeit kaum in Be-
tracht kommen, bleibt als Komponist wohl nur der Univers-

sitätsmusikdirektor Görner übrig. Ebenfalls von Studierenden wurde zur Aufführung gebracht das „Singgedicht. Als Seine Magnificenz, Herr Hofrath Carl Otto Rechenberg, im October 1732 die Aufsicht in dem Königl. und Churfürstl. Convictorio zu Leipzig übernommen hatte“, wie das aus dem von Gottsched gelieferten Text (Gebichte I S. 328) hervorgeht. Wie weiter oben schon mitgeteilt wurde, ließen sich sowohl Görner wie Gerlach am Namenstag des Königs am 5. August 1737 mit einer Komposition hören; die Serenade, die der Magister Johann Friedrich May zu diesem Tag dichtete (Oben und Kantaten der Deutschen Gesellschaft S. 117 Großer Tag, der Länder Freude, Sey willkommen, süße Lust!), mag wohl einem von beiden als Unterlage gedient haben. Für das Jahr 1738 verzeichnet ein Breitkopfsches Geschäftsbuch (El. XII Ser. 1 Nr. 2 S. 246) eine musikalische Aufführung: Soll die Deutsche Gesellschaft allhier 4. Martii 1738 1 Bogen Cantate, auf des Königl. Prinzen Geb. Tag 200 R Pr $\frac{1}{2}$ 2/16/ —. Eine besondere Universitätsfeier, die der musikalischen Ausschmückung nicht entbehrte, läßt Gottscheds Muse wieder in Tätigkeit treten, wovon das im August 1743 von Breitkopf gedruckte „Singgedicht. Auf Seiner Hochgräfl. Excellenz, Herrn Ernst Christophs, d. H. R. Reichs Grafen von Manteufel, Kön. Pöhl. und Churf. Sächs. Cabinetsministers, wirklich Geh. Raths, und Ritter des weißen Adlerordens, Akademische Jubelfeyer 1743“ Zeugnis ablegt (Gebichte II S. 289). Mit besonderem Gepränge wurde Königs Geburtstag im Jahre 1744 begangen, für welche Feier die Universität eine Cantata bei Breitkopf drucken ließ (El. II Ser. 2 Nr. 2 S. 51). Der Text dazu ist uns in der Gottschedschen Gedichtausgabe (II S. 263) überliefert worden: Singgedicht. Auf das hohe Geburtsfest Sr. Kön. Maj. in Pöhlen und Churfürstl. Durchl. zu Sachsen, welches in hoher Gegenwart beyder ältesten Königlichten Prinzen Hoheiten, am 8. Oct. 1744 auf der Paulinerbibliothek dadurch von der Universität zu Leipzig gefeyert worden. (Durchlauchtes Paar, sey uns willkommen!). Wie aus der Breitkopfschen Berechnung hervorgeht, wurden den beiden Prinzen wiederum Exemplare auf Atlas gedruckt

überreicht.¹⁾ Die Geburtstagsfeier am 7. Oktober 1746 „mit unterthänigster Ehrfurcht pflichtmäßig begangen von der Universität zu Leipzig“ (Gottscheds Gedichte II S. 266), die nicht mit der oben erwähnten Görnerschen Königsfeier des gleichen Jahres identisch ist, beehrten sogar die drei ältesten königlichen Prinzen mit ihrer Gegenwart; zu Atlasexemplaren hatte man sich aber diesmal nicht aufgeschwungen, wie das die Breitkopfsche Berechnung „Vor der Academie Cantate auf den König“ (El. XII Ser. 1 Nr. 11 S. 17) zeigt. Dagegen scheint eine Festlichkeit im darauffolgenden Jahre mit außergewöhnlichem Gepränge in Szene gesetzt worden zu sein, druckte doch Breitkopf (El. XII Ser. 1 Nr. 11) für „die löbliche Academie allhier“ nicht weniger als 750 Exemplare eines zwei Bogen starken Kantatentextes und noch über die Auflage ein Atlasexemplar, das der Gefeierten überreicht wurde. Gottsched war wiederum der Festdichter, und der Abdruck des Textes (Gedichte II S. 274) gibt näheren Aufschluß über den Anlaß der Festlichkeit: „Serenade. Bey Ihrer königlichen Hoheit, Frauen Marien Josephen, Vermählten Dauphine von Frankreich und Navarra, gebohrnen königlichen Prinzessin in Pohlen, Durchreise nach Frankreich, in Leipzig den 15. Jenner des 1747. Jahres unterthänigst aufgeführt. Im Namen der sämtlichen Studierenden (Erscheint, ihr muntern Musensöhne!).“ Der Breitkopfsche Originaldruck muß außerordentlich prächtig ausgeführt worden sein, wenn die nicht übermäßig ausführliche Dichtung auf zwei Bogen verteilt wurde. Ein freudiges Ereignis war der Anlaß zu einer weiteren Kantatendichtung Gottscheds, die lang herbeigesehnte Ankunft eines Thronerben. Den Textdruck der Kantate, die „den 28. December des 1750. Jahres in Leipzig musikalisch aufgeführt“, besorgte Breitkopf, die Dichtung findet man in Gottscheds Gedichten II S. 280 (Du, des Himmels schönste Gabe!).

¹⁾ Statt einer Rede las Gottsched in diesem Aktus ein Lobgedicht auf Friedrich den Streitbaren vor (Gedichte II S. 377).

5. Verschiedene Konzertgesellschaften.

a) Fortführung des Gerlachschen Collegium musicum.

Gerlach hat seinen Musikverein, nachdem er denselben von Bach überkommen hatte, wohl gerade 10 Jahre geleitet; im Jahre 1746 wird sein Collegium musicum in dem „Jetzt lebenden und florirenden Leipzig“ wie folgt erwähnt: „Wird eines unter Direction des Hn. Organisten bey der Neuen Kirche Herr Gerlachs bey Herr Enoch Richtern, in zukunfft auf der Catharinen Straßē Sommers-Zeit in seinem Garten auf der hinter Gasse Mittwochs von 4. bis 6. Uhren, und Winters Zeit Freytags im Coffee-Hause Abends von 8. bis 10. Uhr gehalten.“ Zu Beginn des Jahres 1746 hat aber Gerlach wohl schon sein Amt niedergelegt und an seine Stelle trat Johann Trier, über dessen weitere Tätigkeit in Leipzig wir allerdings gar nicht unterrichtet sind. Spitta sagt in seinem Bach Band II (S. 500 und 729), daß er ein tüchtiger Musiker war und 1754 nach Zittau ging. Triers erstes öffentliches Auftreten geschah zur Feier eines für Sachsen wichtigen Tages, nämlich des Friedens, der im Dezember 1745 in Dresden abgeschlossen worden war und der den für Sachsen verhängnisvollen zweiten schlesischen Krieg beendete. Ein Exemplar des Textes, den Breitkopf druckte, hat sich im Archiv der Firma erhalten. Wer der Auftraggeber gewesen ist, geht leider aus der Berechnung nicht hervor; im ganzen wurden 250 Exemplare gedruckt. Der Titel lautet: Musikalisches DRUMM, von Herrn Johann Trier,¹⁾ welches den 1. May, 1746. in dem Enoch Richterischen Garten aufgeführt worden. Leipzig, gedruckt bey Johann Gottlob Immanuel Breitkopf. Der Text steht auf der linken Seite italienisch, auf der rechten Seite deutsch. Als Träger der Handlung treten auf Mars, der Kriegsgott, Chor seiner Bedienten (Zwiestracht, Zorn, Wut und Rache), Phöbus, Gott der Künste, Merkur, Gott der Handlung, Flora, Göttin des Frühlings,

¹⁾ Auf dem Exemplar findet sich sonderbarerweise der Vermerk einer anscheinend zeitgenössischen Hand: Musik von Musikdirektor Wiedner; seit wann der Druck sich im Archiv befindet, ist mir nicht bekannt.

Irene, Göttin des Friedens und der Chor der Schutzgötter von Sachsen. Die Dichtung ist nicht gerade hervorragend, aber doch dramatisch belebt und erinnert durch einen Ausdruck, der nur im Italienischen ausgeschrieben ist, noch etwas an die vorangegangenen Kriegszeiten; Leipzig, „das stolze, das galante“ wird mit der Bedeutung seines Handels etwas prahlerisch hervorgehoben. Zwei Eintragungen in einem Breitkopfschen Druckbuche (El. XII Ser. 1 Nr. 13 S. 2 und 4) weisen auf eine weitere Veranstaltung des ehemaligen Wachschen Collegium musicum hin: d. 9. July 1749 Empfang vor den Druck einer Musick, die Stärke der Musik genannt, von H. Enoch Richter allh. 500 Expl. Landisch dünn Median Pappier 1 Bogen in med. 8^o $\text{r} 10/-$; die zweite steht unter der Drucker-Rechnung von Ostern 1748 bis 1749: Nr. 29) die Gewalt der Musik ein Singgedicht von G. F. — — — —, gr. 8^o 1 Bogen 500 Median. Als Auftraggeber wird bei diesem Posten der Cassetier Richter genannt, der auch „vor eine Cantata, die Blumenlust genannt, $\frac{1}{2}$ Bogen, Aufl. 200 Exempl. $\text{r} 3/8/-$ “ zu zahlen hat (El. XII Ser. 1 Nr. 13 Restierende Accidentien im Monath May 1751). Triers Name erscheint nur ein einzigesmal in einem Breitkopfschen Geschäftsbuche, als „Vor H. Triers Cantate auf die Fiedler und Stöhrische Hochzeit 100 Registerpapier $\text{r} 1/12/-$ “ am 11. August 1748 bezahlt wurde.

b) Das Große oder Kaufmanskonzert.

Über die Gründung dieses Unternehmens im Jahre 1743 und seine weitere Entwicklung findet man genauere Angaben in Alfred Dörffels Geschichte der Gewandhausconcerte zu Leipzig. (Leipzig, 1884 Breitkopf & Härtel). Die Breitkopfschen Geschäftsbücher ermöglichen es, Dörffels Angaben zu ergänzen. Seit dem Jahre 1730 erscheinen die Namen Zehmisch und Kreuchauff immer wieder unter den Eintragungen; Glück und Leid der beiden Familien wechseln und sie selbst nehmen Teil an fremdem Geschick. Die Drucksachen, die die Breitkopfs damals lieferten, bilden eine ganze Chronik feierlicher Anlässe, zu denen den Mitgliedern Leipziger Familien Anteil-

nahme an Trauer und Freude ausgesprochen wurde. Die beiden Leiter der Kaufmannskonzerte bedienten sich auch der Breitkopfschen Pressen für ihre künstlerische Betätigung; bis zum Jahre 1751 erscheint nur Kreuchaußs Name, meist mit dem Zusatz „der ältere“, im Jahre 1752 in Verbindung mit Zehmisch, der von 1754 allein die Bezahlung regelt. Daß die Programme für das von den beiden Kaufleuten ins Leben gerufene Unternehmen bestimmt gewesen sind, beweisen besondere Bezeichnungen, die manchmal auch ohne Verbindung mit Kreuchaußs oder Zehmischs Namen auftreten. So heißt es 1749: „Vor das Collegium musicum der Kaufleute“, „Vor die Musik im Kaufmännisch-Collegio musico“, 1750 und 1751 nur „Das Collegium musicum“ in Verbindung mit Kreuchauß, 1753 „Das Kaufmans-Konzert“ und „Musikgesellschaft“, 1755 „Vor die Concert-Musik“ und 1756 endlich „vor die Concert-Gesellschaft“. Der erste in den Breitkopfschen Geschäftsbüchern eingetragene Textdruck ist eine „Passions-Musik“, für die am 4. März 1749 $\text{r} 6/16/$ — bezahlt wurden; die Dichtung wurde in Oktavformat in einer Auflage von 300 Exemplaren auf Royalpapier gedruckt (El. XII Ser. 1 Nr. 12). 1750 werden „die Pilgrimme bey dem Grabe des Erlösers, ein Singstück, in der Charwoche“ wiederum in 300 Auflage bei Breitkopf gedruckt (El. XII Ser. 1 Nr. 13). Diese Aufführung ist Dörffel bekannt, ebenso „die Cantate in der Charwoche 1751“ (Il cantico de tre fanciulli). Breitkopf druckte im März 1752 außer der Dörffel bekannten Kantate „Wettstreit der freyen Künste“ noch „Die Passionsmusik, die Pilgrimme bey dem Grabe des Erlösers“, 2. Aufl. (El. XII Ser. 1 Nr. 14). Im April 1753 kommt „ein musicalisches Stück unter dem Titel Joas, König in Juda“ zur Aufführung; der Umfang des Textes von $4\frac{1}{2}$ Bogen läßt auf eine ziemliche Länge der Dichtung schließen. Dieses Konzert wie die Passionsaufführung 1754 kennt Dörffel nicht; gesungen wurde in diesem Jahre Haffes (?) La conversione di Sant Agostino, die Auflage des Textbuches wurde auf 325 Exemplare erhöht (El. XII Ser. 1 Nr. 15). Im April 1755 fand eine Wiederholung von Haffes Il Cantic de tre fanciulli statt

(El. XII Ser. 1 Nr. 15); im gleichen Monat wurde „Vor die Concert-Musik eine musikalische Ode auf die Herzogin von Curland“ gedruckt (El. XII Ser. 1 Nr. 15). Im Juli desselben Jahres hatte Zehmisch „vor den Druck eines Umlaufzettels aus der Nonpareille mit Einfassung 2 Buch holländisch $\text{r} 2 / - / -$ “ zu zahlen, sowie 8 gr „pro Pappier zum Signet und Kupferdruck“, womit wohl das „Freibillet zum Concert in den drey Schwanen in Leipzig für eine Person“, das Dörffel erwähnt, identisch ist. Auch im Jahre 1756 läßt die Concertgesellschaft durch Zehmisch Karten drucken, die wahrscheinlich die Einlaßscheine für das ganze Konzertsjahr darstellen; die Berechnung im April lautet: Vor die Platte zu den Billets $\text{r} 2 / 18 / -$, Vor die Charten 200 Stück $/ - / 4 / -$, Vor die Kupferdrucke $- / 16 / -$. Gleichzeitig wird auch der „Druck des Oratorii La Depositione della croce auf 3 Bogen 300 Royalpapier“ mit $\text{r} 21 / - /$ belastet, wozu noch für die Ausschmückung des Textes eine Kupfervignette mit 12 gr hinzukommt (El. XII Ser. 1 Nr. 16). Der Ausbruch des siebenjährigen Krieges scheint dem Unternehmen, wenigstens seinen öffentlichen Auführungen, ein Ziel gesetzt zu haben. Erst nach Beendigung der Feindseligkeiten bringen die Breitkopfschen Geschäftsbücher wiederum reiches Material für die Geschichte der Musikpflege in Leipzig; die „Kaufmannskonzerte“ blühten wieder auf, bis sie 1781 in die noch jetzt bestehenden Gewandhauskonzerte umgewandelt wurden, für die Breitkopf & Härtel bis zum heutigen Tage noch die Programme drucken — also eine nachweisbare Geschäftsverbindung von nunmehr 165 Jahren!

c) Herrn Dufours Exercitium musicum.

Noch kurz vor Eingehen der Kaufmannskonzerte ist diesem Unternehmen eine Konkurrenz erwachsen, die sich aber auch nicht viel länger über Wasser gehalten zu haben scheint. Unter den Einnahmen im März 1756 verzeichnet Breitkopf: „Vor die Musik des Exercitii Musici 1 Bogen 300 Royal $\text{r} 7 / - / -$ “. Vom März 1757 ist die genaue Berechnung eines Textes für diese neue Vereinigung erhalten: H. Dufours Exercitium

Musicum Soll vor den Druck des Oratorii Il Pellegrini al Sepolcro di nostro Salvatore auf zwei Bogen mit Kupferdrucken Aufl. 200 $\frac{8}{8}$ / — (Cl. XII Ser. 1 Nr. 16). Ein weiterer Hinweis findet sich nicht in den Breitkopfschen Büchern.

6. Kirchliche Aufführungen.

Ein großer Teil der bereits erwähnten Textdrucke galt kirchlichen Feiern, so daß hier nur noch wenige derartige Veranstaltungen aufzuführen sind. In dem Ostermeß-Katalog von 1743 steht folgendes Werk verzeichnet: „Börner, D. Christ. Friedr., Die mit Christo gecreuzigten gläubigen Christen, aus den Worten Pauli, Galat. II, 9 am Char-Freitage a. 1743. vorgestellt, 4. Leipzig bey Bernh. Christ. Breitkopf.“ Als eigentliches Verlagswerk ist diese Dichtung wohl kaum anzusehen, sondern wohl nur als Textdruck für die Aufführung selbst. Christian Friedrich Börner war ein äußerst angesehener theologischer Professor an der Leipziger Universität, den Breitkopf zu seinen Verlagsautoren zählen durfte. Für das Weihnachtsfest 1747 ließ Börner ein $2\frac{1}{2}$ Bogen starkes Programm in 400 Auflage bei Breitkopf drucken, ebenso zu Ostern und Pfingsten 1748 (Cl. XII Ser. 1 Nr. 12).

Ein Schüler Bachs und 1755 sein Nachfolger im Thomaskantorat, Johann Friedrich Doles, hat mit Breitkopfs in nahen Beziehungen gestanden. Seit 1756 läßt er ziemlich regelmäßig bei Breitkopf Oster-, Pfingsten- und Weihnachtsmusiken drucken, zu denen noch ab und zu Rathswahl- und Neujahrs-Feiern hinzukommen. Während des ganzen 7jährigen Krieges setzt er seine Tätigkeit nicht aus; 1763 führte er im März eine Cantate zum Friedenfest auf, deren Text in 1200 Exemplaren hergestellt wurde. Auf seine weitere reiche Tätigkeit, die sich an Hand der Breitkopfschen Bücher ziemlich genau verfolgen läßt, hier einzugehen, gehört nicht in den Rahmen dieses Aufsatzes.

Zu erwähnen sind hier noch zwei Gottschedsche Dichtungen, die für kirchliche Feiern bestimmt waren: Oratorium oder Bethstück. Bey der Ausspendung des h. Abendmahles abzusingen

(Gedichte I S. 342) und ein „Singgedicht auf das Osterfest“ (I S. 345). Ob diese Texte jedoch tatsächlich in Musik gesetzt und aufgeführt worden sind, geht aus dem Abdruck nicht hervor.

7. Kantaten zu Doktorpromotionen u. a.

Die Notizen, die sich in den Breitkopfschen Büchern über derartige akademische Feiern finden, besagen meist nicht viel, weder Dichter noch Komponist sind festzustellen, nicht einmal immer der Name des Gefeierten. Nach den Herstellungspreisen zu urteilen, scheint die Ausstattung meist eine sehr splendide gewesen zu sein. Die Breitkopfschen Eintragungen mögen hier kurz aufgeführt sein: Einnahme 12. April 1749 Vor die Cantate auf H. Gensels Doktor-Promotion 2 Bogen 200 Caval. Pap. $\text{r} 3/8/-$, Einnahme April 1750 Vor eine Cantate auf H. D. Crusius Doctor-Promotion $\text{r} 9/-/-$, Einnahme May 1756 Vor die Musik bey D. Stemmlers Installation 200 Register 4^o $\text{r} 3/12/-$, Vor die Cantate auf D. Stemmler 200 Cavalierpapier $\text{r} 2/16/-$, Einnahme Oktober 1756 Der Thomasschule Cantate auf die Doktor-promotion 200 Cavalierpapier $\text{r} 2/16/-$.

8. Private Veranstaltungen (Hochzeit, Geburtstag u. a.).

In gleicher Weise wie die Breitkopfschen Geschäftsbücher manchen Hinweis auf musikalische Darbietungen bei öffentlichen Feiern geben, gewähren sie uns auch einen Einblick, welche Rolle die Musik bei Feiern mehr privater Natur gespielt hat. Je größer die Bedeutung des festlichen Tages ist, um so größeren Wert pflegt man auf die weihervolle Ausgestaltung der Feiern zu legen und so ist es denn auch kein Wunder, daß gerade bei der Hochzeit die Musik zur besonderen Ausschmückung herangezogen wurde. Es ist nicht zu viel gesagt, daß die Breitkopfschen Druckkonten im 18. Jahrhundert von Hochzeitsgedichten nur so wimmeln; daß diese Gedichte oft Texte zu Kompositionen, die für den Festtag eigens geschaffen wurden, bilden, ist in einigen der obigen Abschnitte schon zum Ausdruck gekommen. In rein musikalischer Hinsicht geben

die Breitkopffschen Eintragungen allerdings wenig Ausbeute; sie dienen vielmehr meist nur zur Feststellung, daß Musik erklang, ohne Auskunft zu geben, wer ihr Erzeuger gewesen ist. Wiederum sind es die literarischen Beziehungen Breitkopfs, neben seiner Tätigkeit als Drucker, die uns die Erinnerung an die musikalische Ausschmückung mancher Festlichkeit überliefert haben. In Gottscheds Gedichten (Bd. II S. 301) finden wir eine Serenate auf eine hochangesehene Persönlichkeit aus Leipziger Hause, dessen Stamm noch jetzt blüht: auf des Herrn geheimen Kriegesraths von Hohenthal Vermählung in Leipzig, 1725, entwarf der zukünftige Diktator des literarischen Geschmacks eine Dichtung, in der die Natur, die Schamhaftigkeit, die Tugend und das Verhängnis auftreten und von dem Chor der Nymphen an der Pleiße assistiert werden. Wie vielseitig Breitkopfs Hauptautor war, geht aus folgendem Eintrag hervor (El. XVI Nr. 6): „H. Prof. Gottscheden ein Carmen 100 Caval. auf die Hübler- und Rockenthienische Hochzeit, 1 Bogen Cantata in 4^o 150 Register, 2 Bogen eine Epistel fol“, für die ihm unterm 22. August 1730 $\text{r} 5 / 16 / -$ belastet wurden. Von M. A. B. Pantke, dessen Name bereits oben im Zusammenhang mit dem Merseburger Konrektor Balthasar Hoffmann erwähnt wurde, sind zwei Trauungskantaten in die Oden und Cantaten der Deutschen Gesellschaft in Leipzig 1738 aufgenommen, die 1732 und 1735 zur Vermählung zweier Fräulein v. Zedlig und der Leipze entstanden waren (S. 271 u. 265); in demselben Werke S. 443 feiert das Preuser und Hudemannische Hochzeitsfest 1736 ein Mitglied der letzteren Familie¹⁾. Eine Breitkopfsche Notiz vom März 1742 weist auf einen Musiker hin: Herr Organist Schneider auf die Heß- und Funckel. (?) Hochzeit $\text{r} 1 / 18 / -$; ob es sich hierbei um einen Text zu einer Komposition handelt, wird allerdings nicht gesagt. Ein Herr Schneider bezahlte bereits am 12. Mai 1735 eine Cantata; beides sind gewiß dieselben Auftraggeber und identisch mit dem Bachschüler

¹⁾ Mit dem D. Ludwig Friedrich Hudemann, dessen Gedicht auf Bach Spitta Band II S. 478 abdruckt, scheint dieser D. E. F. Hudemann nicht identisch zu sein.

Johann Schneider, der 1730 Organist der Nikolaikirche geworden war. Ob bei dem folgenden Druck einer der Auftragneher etwa der Komponist ist, läßt sich nicht einmal vermuten: Vor H. D. Löffers u. H. Nischke Cantata, auf die Ponickau und Bukowische Vermählung 100 Royal $\text{r} 2 / 20 / -$ (Cl. XII Ser. 1 Nr. 11 Einnahme den 26. July 1745); im August desselben Jahres druckte Breitkopf eine Cantata auf die Hutmann (?) und Grundigsche Hochzeit. Eine in Leipziger Handelskreisen eine sehr bedeutende Rolle spielende Persönlichkeit wartete im September 1746 bei einer Vermählung mit etwas Besonderem auf: „Mr. Bosc. Soll vor ein Madrigal auf die Zoller und Schagische Hochzeit 100 Caval. nebst vergulden $\text{r} 2 / - / -$ “ (Cl. XII Ser. 1 Nr. 11). In Form und Ausstattung wurde hier etwas Ungewöhnliches geboten: es ist auch nicht ausgeschlossen, daß die Komposition etwas bot, was aus dem Rahmen des alltäglichen hinausfiel. Spitta schreibt im 2. Bande seiner Bachbiographie S. 731: „Die Persönlichkeiten, welche Bach für seine zahlreichen Kinder zu Pathen nahm, und die hierdurch gewisse familiäre Beziehungen zu seinem Hause verrathen, gehören größtentheils der höheren Beamtenwelt oder den vornehmen Kaufmannskreisen an. Auch Advokaten und Dozenten der Universität sind darunter. In den späteren Jahren scheint namentlich zwischen dem Hause eines Handelsherrn Namens Bosc und der Bachschen Familie ein intimeres Verhältniß bestanden zu haben.“ Auf S. 466 kommt Spitta auf die weltliche Hochzeits-Kantate „O holder Tag, erwünschte Zeit“ für Sopran zu sprechen, die er in Bachs spätere Zeit verlegt und von der er sogar vermutet, daß sie erst 1749 entstanden sei. Mit letzterem läßt sich allerdings schlecht vereinen, daß Bach die Kantate noch bei drei verschiedenen Gelegenheiten zum Vortrag brachte. Zu dem sehr sorgfältig geschriebenen Autograph auf der Rgl. Bibliothek zu Berlin ist dasselbe Papier benutzt, auf dem eine ebendasselbst befindliche Cembalostimme zu Bachs 1747 komponirtem musikalischen Opfer geschrieben ist. Sollte es wohl allzu absurd sein, einen Zusammenhang zwischen dem Bosc'schen Madrigal und dieser Hochzeitskantate zu konstruieren, deren

Text der Madrigalform¹⁾ nicht allzu fern steht?²⁾ Die Notiz über das Bosesche Madrigal steht unter der Einnahme vom 14. September 1746; der Zufall fügt es, daß nur geraume Zeit später, am 25. September desselben Jahres, im Goldnen Bären ein Hochzeits-Madrigal erklang, das sich handschriftlich im Breitkopf & Härtelschen Archiv erhalten hat. Der Drucker so manchen Hochzeitskarmen, Johann Gottlob Immanuel Breitkopf, ließ sich selbst an diesem Tage durch poetische Grüße zur Vermählung beglückwünschen, und es sei hier seinem Nachfolger gestattet, aus der stattlichen Anzahl von Gratulationsgedichten eines „jeko ans Licht zu stellen“, das von der musikalischen Ausschmückung der Feier Kunde gibt:

Da
Herr
Breitkopf
seiner schönen
seiner
Bräun
Herz und Hand
unter vielen angenehmen
Tönen
sich
auf lebenslang
verband
bringt ein Freund
doch insgeheim
Nach des Herren Bräutigams
Weise
zu der Hochzeit Freud
und Preisse
diesen ungleich langen Reim.

¹⁾ Vergl. hierzu Spitta, Bach I S. 464.

²⁾ Ein Friedrich Gottlieb Zoller war im Jahre 1764 ordentlicher Professor der Rechtswissenschaft an der Leipziger Universität und 1780 ihr Rektor; die „Weisheitschätze“, die in dem von Bach komponierten Text vorkommen, würden also wohl ganz gut auf diesen passen.

Madrigal.

Die Zeit ist kurz; drum muß man eilen.
 Doch singt ihr Freunde guter Art,
 Ein Freuden-Lied von kurzen Zeilen,
 Da sich der Kinder Einheit paart.
 Ja, ja vor der Verlobungs-Zeit,
 Gehts an, daß man so in der Stille,
 Als bey der Ceres Altar, schweigt,
 Und Samen aus dem Wege weicht.
 Nun aber ist es keine Heimlichkeit.
 Drum wünschet, daß des Himmels Wille
 Dieß neue Paar beglückt erfreut!
 Daß sie nach der Natur Geheimnisselehren,
 Die Welt durch einen Druck in Duodez vermehren!

Mit einem Kollegen Bach's macht uns ein Eintrag vom 22. April 1748 (El. XII Ser. 1 Nr. 12) bekannt: „Herr Freund, Kaufm. allhier. Vor ein Gedicht auf die Barth und Freundische Hochzeit allhier; im Nahmen seines Sohnes 100 Registerp. nebst Censur $\text{r} 1/16/-$, detto im Nahmen H. Hille, Organist zu St. Johann allhier, eine Cantate 200 Registerp. nebst Censur $\text{r} 2/16/-$. In Gottscheds Gedichten (Bd. II S. 321) steht ein Singgedicht, das er in fremden Namen „Bey einem vergnügten Hochzeitsfeste“ fertigte; das Entstehungsjahr ist allerdings ebensowenig angegeben, wie die Namen der Neuvermählten.

Von einer Kantate Gottscheds, die aber wohl nicht eigentlich unter die Hochzeitsaufführungen zu zählen ist, ist in späteren Jahren auch die Musik bei Breitkopf erschienen. Frau Luise Adelgunde Victoria Gottschedinn geb. Kulmus war die Komponistin; näheres darüber erfahren wir aus Gottscheds Biographie seiner ihm im Tod vorangegangenen Frau (Gottschedinn, Kleinere Gedichte etc., Leipzig bey Bernhard Christoph Breitkopfen u. Sohn 1763): „Den Generalbaß hatte sie auf dem Klaviere schon in Danzig gelernt: allein die musikalische Segkunst, oder das Componieren, hatte sie noch nicht begriffen. Bey ihrer großen Fähigkeit und Neigung zu dieser Kunst, hatte sie also nur noch einen Schritt zu thun: und

hier wählte ihr Gatte, von denen damals hier befindlichen Musikverständigen, einen der geschicktesten Lehrlinge des Capellmeisters Bach, Herrn Krebsen: der nachmals sehr berühmt geworden. In kurzem begriff sie soviel davon, als zu Stillung ihrer Begierde nöthig schien. Sie setzte nicht nur eine sogenannte ganze Suite, womit sie zur Erkenntlichkeit ihren Gatten einmal an seinem Jahrestage anband; sondern brachte auch eine Cantate von seiner Arbeit in Noten, die auf ihrer beyder glückliche Verbindung verfertigt war.“ Diese „Cantate zum Singen mit dem Clavier“ hat Gottsched in den eben erwähnten Sammelband mit der Musik aufgenommen; in dem gleichen Werke steht ein Gottschedsches Geburtstaggedicht an seine Frau aus dem Jahre 1737, nach dem man mutmaßen kann, daß die Komposition vor dieser Feier bereits entstanden war. In dem Gedicht heißt es nämlich von Frau Gottsched: Kann auch, gleich Virtuosen frey, Was rechtes componieren (S. 300).

Zuletzt mag hier noch eine Gottschedsche Dichtung angeführt werden, die zwar nicht komponiert worden ist, wohl aber mit der Musik in einem gewissen Zusammenhange steht: Ode an Herrn Capelldirector Graun, bey seiner Verbindung mit der Jungfer Schmielin. In fremden Namen (Gedichte 1736 S. 243). Es handelt sich zweifellos um Johann Gottlieb Graun, dessen wunderbares Geigenspiel in dem Gedicht gepriesen wird.

Bei privaten Geburtstagsfeiern war es entschieden weniger gebräuchlich, musikalische Aufführungen zu veranstalten, doch finden sich auch hier Spuren, daß ab und zu eine eigens angefertigte Komposition dem Tag eine besondere Weihe geben sollte. Wiederum ist es der dem Breitkopfschen Hause so nahe stehende Gottsched, dem wir die Kenntnis einiger Geburtstags-Kantaten verdanken. Im Jahre 1728 verfaßte Gottsched ein Singgedicht: Auf den Geburtstag Sr. Hohehrwürden, Herrn Doctor Schüzgens. Im Namen Seiner Tischgesellschaft (Gedichte II S. 317); ebenfalls im fremden Auftrage schrieb er ein Singgedicht: bey dem Geburtstage Herrn Heint. Friedrichs vom Ende, Erbherrn auf Lößnitz etc. 1731 den 19ten December (Gedichte I S. 326).

Kurz vor seiner Hochzeit hat Gottsched seine Braut Jungfer Luise Abdegunde Victoria Kulmus an ihrem Geburtstag, den 11. April 1735 mit einer musikalischen Aufführung überrascht, die allerdings nicht in Leipzig, sondern in Danzig stattfand. Das Singgedicht sieht zwei Solisten, den Liebhaber Fidamor und einen Schäfer vor, sowie einen Chor der Schäfer und Schäferinnen, die erst getrennt und zum Schluß vereint auftreten (Gottsched Gedichte I S. 356). Der Geburtstag der Frau Gottsched scheint noch oft in angeregtem Kreise gefeiert worden zu sein, wie man es aus dem oben zitierten Buch mit dem etwas langgeratenem Titel ersehen kann: Der Frau Luise Abdegunde Victoria Gottschedinn, geb. Kulmus, sämtliche Kleinere Gedichte, nebst dem, von vielen vornehmen Standespersonen, Gönnern und Freunden beyderley Geschlechts, ihr gestifteten Ehrenmaale, und Ihrem Leben, herausgegeben von Ihrem hinterbliebenen Ehegatten. Leipzig, bey Bernhard Christoph Breitkopf u. Sohne 1763. Am 11. des Ostermondes 1737 huldigt ihr Mann ihr erst im Knittelversen, die dann zu einer Kantate überleiten, in der Phöbus selbst in die Sayten greift und die Musen zum Preise der würdigen Schwester ihren Sang erschallen läßt (S. 299). 1741 nimmt die Feier einen größeren Maßstab an, indem eine umfangreiche Dichtung musikalisch aufgeführt wird. Aus einer Anmerkung erfahren wir, daß der Text eine Parodie ist, die unter eben die Musik gelegt worden, womit der Herr Prof. G (ottsched) als Rector Magnif. von den Studierenden beehret worden war; leider werden weder Tonsetzer noch Dichter genannt. Wie man dem Gedicht, das übrigens für eine Parodie recht glatt dahinfließt, entnehmen kann, leuchtet bereits zum sechstenmal, „des schönen Festes Stral“, zu dem sich die Musen, also der Sängchor, vereinen, um ihre Glückwünsche darzubringen. Die Feier des Geburtstages im nächsten Jahre zeigt uns so recht, wie fidel man trotz Amt und Würde in Leipzig sein konnte. Der sächsische Cabinettsminister Graf Manteufel, dessen Immatriculations-Jubiläum bereits oben erwähnt worden ist, hatte vier liebreizende Töchter, die, wenn sie nach Leipzig kamen, gern in lustiger Gesellschaft waren und hier ein Regiment von Sans-Facon

gegründet hatten. Der Chef des Regiments war der Herr Cabinettsminister, seine vier Gräfinnen Töchter hießen die Compagnien, und Frau Gottsched hatte die Ehre, die Grenadier-Compagnie zu bedeuten. Eine jede hatte einen Leipziger Professor zu ihrem Hauptmanne. Diese Charge begleitete bei der Grenadier-Compagnie der Herr Prof. May und in solcher Eigenschaft setzte er, an dem freudigen Geburtstage der Grenadier-Compagnie des hochlöblichen Regiments de sans Façon, den 11. April 1742, ein Morgenlied auf, das von des hochlöblichen Regiments Capellmeister, Herrn Kammersekretär Gräfen, in Noten gebracht ward. Text und Komposition, die vom einstimmigen Chor mit Klavierbegleitung gesungen wurde, findet man abgedruckt in der Gottschedin Gedichte S. 332. Die fidele Stimmung ist bei dem zeitlich nächsten uns überlieferten Festkantus etwas durch die schwere Kriegsgefahr beeinträchtigt:

Die Trommel stört mich in dem Singen,

So sehr die Lust mich dazu treibt.

Wie kann mir da ein Lied gelingen,

Wo man nur lauter Klagen schreibt?

Wer brachte doch die stolzen Krieger

In unsre sichern Länder her?

O daß doch bald ein muntre Sieger.

Der Ursprung unsrer Ruhe wär!

so beginnt Prof. May sein Lied, das er „An dem glücklich erlebten Geburtsfeste der Frau Professorinn Gottschedinn den 11. des Ostermondes 1757 in guter Meynung und mit der allergrößten Hochachtung sang“, (Gottschedinn, Gedichte S. 356). Auch die Ode an die Hochedelgebohrne Frau, Frau Luise Adelgunde Victoria Gottschedinn, geb. Kulmus, bey Derselben Geburtstagsfeyer, am 11. Tage des Aprilmonats im 1759 sten Jahr abgesungen von Melissandern (dermal. hochgräfl. Schönbürg. Rath und Amtmann zu Glauchau Meißner) spielt auf die Kriegsnoth an; wie aus dem Text hervorgeht, begleitet sich der Gratulant selber auf seiner Laute. Im Jahre 1760 ist man etwas zuversichtlicher geworden, denn derselbe Melissander beginnt seine Ode, die er bey Gelegenheit des unter guten Freunden

vergnügt gefeyerten Geburtstags der Frau Gottsched absang,
mit dem Ausruf:

Freundinn! laß den Himmel sorgen,
Wie der Krieg sein Ende nimmt;
Denn gewiß kömmt noch der Morgen,
Der ihm Ziel und Maaß bestimmt:
Hat doch eine höhre Macht
Noch bisher für uns gewacht.

Die Noten sind der Dichtung beigegeben, doch fehlt ein Hinweis auf den Komponisten. Nach der Aufforderung im vorletzten Vers (Freunde! stimmt mit vollen Chören Unsrer frohen Muse bei!) könnte man fast schließen, daß der Schluß von den Anwesenden im Chöre mitgesungen wurde (Gottschedinn, Kleinere Gedichte S. 358).

Unter Breitkopfs Einnahme vom 30. Oktober 1750 findet sich ein Posten von $\frac{1}{2}$ 3 / — / — Vor eine Cantate auf H. Hofrath Welchs Geburtstags (Cl. XII Ser. 1 Nr. 13). Ein undatiertes Singgedicht Gottscheds findet sich im 2. Bande seiner Gedichte S. 309 „Auf Seiner Magnificenz, Herrn Hofrath Rechenbergs Geburtstag im Namen eines seiner Pflegesöhne“. Einen Blick in die häusliche Musikpflege des Mitbegründers der Großen Konzerte gewährt uns der Abdruck einer Kantate, die M. Johann Friedrich May „Auf den Geburtstag¹⁾ Herrn Franz Kreuchaußs, vornehmen Handels Herrn in Leipzig. Im Namen seiner Kinder“ angefertigt hatte (Der Deutschen Gesellschaft in Leipzig Oden und Cantaten 1738 S. 440); wie aus dem Texte deutlich hervorgeht, haben sich die Kinder Kreuchaußs an der Aufführung der Komposition selber beteiligt. Unter den Dichtungen der Deutschen Gesellschaft findet sich auch eine Kantate (S. 447), die Gottl. Friedr. Wilhem Junker „bey dem Namensfeste Herrn D. Abraham Kästners“ in fremden Namen angefertigt hatte.

Bei Trauerfeierlichkeiten scheinen nur anläßlich ganz besonderer Gelegenheiten eigens komponierte Kantaten zur Aufführung gekommen zu sein; mehrere Fälle dieser Art sind bereits oben

¹⁾ Eine Jahreszahl ist nicht angegeben.

erwähnt worden. Die Oden und Kantaten der Deutschen Gesellschaft haben schon einiges Material dazu geliefert; außer diesem findet sich noch auf S. 276 eine „Trauer-Cantate. Bey dem Leichenbegängnisse Herrn Joachim Friedrichs v. Zebliß und der Lippe 1733“ abgedruckt. Gottsched hat in den 1. Band seiner Gedichte S. 338 ein „Singgedicht bey einer Leichenpredigt“, das zur Hälfte vor, zur Hälfte nach der Predigt vorgetragen wurde, aufgenommen; Zeit und Namen fehlen leider. Im übrigen scheint man sich mit dem Gesang einiger Choräle begnügt zu haben. So wurden z. B. beim Begräbnis der Frau Gottsched am 29. Juni 1762 in der Paulinerkirche zu Leipzig zwei „von ihr selbst vor etlichen Jahren aufgesetzte Gesänge“ vorgetragen, die nach der Melodie zweier bekannter Choräle gesungen wurden (Gottschedinn, Kleinere Gedichte, S. 69 ff). In der Biographie seiner Frau, die ihren Gedichten vorgelegt ist, sagt Gottsched: Ich ließ bey ihrer Einsetzung ein paar geistl. Oden absingen und gedruckt austheilen, die sie selbst verfertigt hatte.

Die erste Hälfte des 18. Jahrhunderts ist entschieden eine festes- und sangesfrohe Zeit gewesen, die manchen Anlaß zu einer Feier benutzte, an dem wir jetzt sang- und klanglos vorübergehen. Daß die sämtlichen Studierenden der Universität sich öfters zu musikalischen Aufführungen zusammentaten, ist schon erwähnt worden. Kleinere Gruppen feierten wieder ihre besonderen Feste; so finden wir in den Oden und Kantaten der Deutschen Gesellschaft S. 436 eine Kantate des uns als Textdichter bereits bekannten M. Balthasar Hoffmann „Auf Herrn Johann Wilhelm Fischers Abzug von der Universität Leipzig. Im Jahre 1727“. Der Exmatrikulant scheint recht beliebt gewesen zu sein, wovon eine betrübliche Aria Zeugnis ablegt:

Willst Du denn, zu unserm Leiden,
Werther Fischer, von uns scheiden?

Ach! das geht uns warlich nah.
Glaube, daß das Herze bebet,
Und die Brust in Ängsten schwebet,
Über der betrübten Nachricht:
Nunmehr ist der Abschied da.

Aber die Freunde haben den Humor noch nicht ganz verloren und bringen dem Scheidenden in einer Schlußarie ihre Wünsche dar:

Soviel Tropfen als die Elbe in den breitsten Ufern führt:
Soviel Segel, Masten, Tauen, man nur je zur See verspürt:
Soviel Zentner man nach Hamburg und nach Leipzig jährlich
bringt,

Soviel bringt dir jeder Wünsche, deren Kraft zum Himmel
bringt.

Ein Breitkopfscher Eintrag vom 25. May 1731 (Cl. XVI Nr. 6) besagt: Die Herrn Danziger Landsleute, Mr. Junge, bey H. D. Schützen, vor ein Carmen und Cantata auf dem Herrn Bürgerm. von Düsseldorf 200 RPr. und 50 Median, Censur $\frac{7}{-}$ — —. Das Carmen ist in Gottscheds Gedichten abgedruckt (I, S. 387); aus ihm geht hervor, daß der Danziger Bürgermeister namens Joh. Gottfr. von Düsseldorf mit seiner Frau zu einer Brunnenkur reiste. Bei seiner Rückkehr ließen „die Studierenden Danziger allhier auf Herrn von Düsseldorf's Zurückkunft“ am 29. Juni wiederum etwas drucken; ob sie ihn wieder angesungen oder nur angepochet haben, ist aber nicht zu erkennen. Einige Jahre später wird wiederum die Ankunft eines Ehepaares aus Danzig festlich begangen; am 10. May 1735 läßt M. Joh. Joachim Schwabe bei Breitkopf „eine Cantata auf Herrn Prof. Gottscheds Ankunft 200 Caval.“ drucken, die in dem Sammelband der Deutschen Gesellschaft (S. 555) Aufnahme fand: „Als Hr. Johann Christoph Gottsched seine geliebteste Kulmus nach Leipzig brachte, bey einer Abendmusik aufgeführt“¹⁾. Einer hochgestellten, schon öfters erwähnten Persönlichkeit galt ein Singgedicht Gottscheds: „Auf Sr. Hochgebohrnen Excellenz, des Reichsgrafen und Cabinetts-Ministers, Herrn Grafen von Manteufel glückliche Ankunft in Leipzig 1738“, das bei einem Gastmahle abgesungen wurde, zu dem Gottsched seinen Mäzen eingeladen hatte (Gedichte II, S. 285 u. 288). Vielleicht hängt der Besuch Manteufels mit dem Aufenthalt des Königs zur Ostermesse

¹⁾ S. auch Gottschedinn, Kleinere Gedichte etc. S. 259: Durch Gottscheds Zuhörer in der Redekunst.

1738 zusammen, dem zu Ehren Bach seine Abendmusik auf-
führte. Auch einem besonderen Anlaß galt eine ziemlich aus-
gezeichnete musikalische Aufführung „Als Hr. D. Carl Friedrich
Romanus das Amt eines Stadtrichters in Leipzig übernahm“,
zu der den Text Johann Georg Hamann geliefert hatte (Der
Deutschen Gesellschaft Oden und Cantaten S. 429). Der
Vollständigkeit halber erwähne ich noch einen Kantatentext,
den Breitkopf im September 1730 für den Leipziger Verleger
Jakob Schuster druckte; bei welcher Gelegenheit die Kom-
position aufgeführt wurde, läßt sich nicht ersehen.

Eine Notiz vom 30. Dezember 1732 beansprucht besonders
Interesse (El. II Ser. 8 Nr. 1):

Herr J. J. Rivinus vor eine Cantata auf Hn. D. und
Prof. Rivinus 100 Cav. nebst Censur, demahlen Rest
1/—8/—

d. 10. Febr. 1 8 —

Bekannt ist, daß Bach auf einen Professor Rivinus eine Kan-
tate komponiert hat (Die Freude reget sich, erhebt die muntern
Töne), die Spitta frühestens ins Jahr 1733 verlegt (II S. 452).
Dabei nimmt er an, daß die Kantate dem außerordentlich
angesehenen und beliebten ordentlichen Professor der Juris-
prudenz Johann Florens Rivinus, der im Juli 1681 geboren
war, galt. Die Leipziger Familie Rivinus hat eine große Zahl
akademisch gebildeter Mitglieder gezählt, darunter den Bruder
des eben erwähnten, namens Andreas Florens, der am
10. August 1701 in Leipzig geboren war. Dieser war eben-
falls Jurist und wurde 1726 Doktor der beiden Rechte in
Utrecht, fing 1727 in Leipzig juristische Vorlesungen an, wurde
1731 Oberhofgerichtsadvokat in Leipzig und 1739 ordentlicher
Professor in Wittenberg. Eine 1734 bei Breitkopf gedruckte
juristische Dissertatio inauguralis eines Fredericus Henricus
Graffius ist mit vieler Umständlichkeit den beiden Brüdern
gewidmet. Als dritter im Bunde gesellt sich zu ihnen ein
August Florens Rivinus, ein Sohn des Johann Florens, der
am 31. Januar 1707 in Leipzig geboren wurde, 1724 Ma-
gister der Philosophie, am 4. Dezember 1727 beider Rechte
Doktor und kurz darauf Advokat im Oberhofgericht und im

Konfistorium wurde. Aus der Breitkopffschen Druckerei liegen einige juristische Doktordissertationen vor, aus denen hervorgeht, daß August Florens R. im Jahr 1728 und Andreas Florens R. in den Jahren 1736 und 1737 beim Examen präsidirten; Andreas Florens R. wird dabei beidemale als *praeceptor meritissimus* bezeichnet. Außerdem lebten um diese Zeit auch ein Johann, ein Ernst und ein Samuel Rivinus, welcher letzterer 1735 Magister wurde. Nach dem Wortlaut der Breitkopffschen Notiz ist die Cantata wohl auf Johann Florens R. gemünzt; die gleiche Bezeichnung »D. und Prof.« findet sich bereits bei einem Carmen, das M. Balthasar Hoffmann am 26. Juli 1728, also zum Geburtstag, drucken läßt, und wird hier noch durch den Vornamen Joh. Florens ergänzt. Wer ist aber der Spender, der Auftraggeber der Cantata? Die Notiz ist von Breitkopfs eigener Hand geschrieben; beschäftigt man sich etwas näher mit dieser, so wird man bald gewahr, daß die F und die J sich zum verwechseln ähnlich sind, so daß man den Vornamen ebenso gut F. F. d. h. also Johann Florens lesen könnte. Auch die Zeit ist nicht sicher: der Eintrag steht unter „Einnahme und Druck im M. December 1732“ und der Zusatz „dermahlen Rest“ könnte darauf hindeuten, daß die Cantate schon früher gedruckt ist. Sollte der Breitkopffsche Textdruck etwa die Dichtung sein, die Wachs für seine Geburtstagskantate benutzte? An und für sich bin ich ja allerdings mehr dazu geneigt, zu glauben, daß die Wachsche Komposition dem 50. Geburtstag des gefeierten Professors galt.

Ich bin am Schluß meiner Ausführungen angelangt und muß um Entschuldigung bitten, daß dieselben etwas gar zu aktenmäßig ausgefallen sind. Von wirklicher Musik und wahrer Poesie enthalten sie nicht allzuviel, wohl aber geben sie an der Hand der Breitkopffschen Geschäftsbücher, die ein günstiges Geschick und der historische Sinn ihrer jeweiligen Eigentümer uns erhalten haben, ein wohl ziemlich charakteristisches, wenn auch nur äußerliches Bild der Musizierfreudigkeit längst vergangener Tage; als ein Zeichen der Musikschätzung damaliger Zeit und zum harmonischen Abschluß über-

gebe ich dem eisernen Rädergetriebe der Breitkopf & Härtelschen Schnellpressen eine Dichtung zum Druck, die deren hölzerne Kollegen vor nunmehr mehr als 175 Jahren ans Licht der Welt beförderten:

Auf die Musik.

von

Carl Friedr. Drollinger.

Margg. Badenschen Hofrath.

Auf! rühret euch, ihr muntre Seyten,
Und flammet meine Geister an,
Damit ich euren Trefflichkeiten
Ein würdig Opfer bringen kann.
Wer ist der nicht in Wollust schwimme,
Wenn euer himmlisches Gestimme
Durch unsrer Sinnen Tiefe bricht.
Ihr spielet schon! ich bin entzückt.
Wo werd ich von euch hingerückt?
Welch eine Regung fühl ich nicht!

So wie die Königin der Büsche,
Wenn sie des Frühlings Anmuth fühlt,
Mit wundervollem Longemische
Durch die erfreuten Lüfte spielt:
So steigt ihr, und sinket nieder,
Bald stürmet ihr mit Macht herbey.
Ihr spielet streng! Ihr spielet schön!
Ihr mischet eure Zaubertöne
Mit tausendfacher Schmeicheley.

So lernen wir durch Lust und Grausen,
Wie kräftig eure Züge seyn.
Bald kömmt ein lieblich sanftes Sausen,
Und wieget uns in Wollust ein.
Bald werden wir von eurem Schallen
Mit Furcht und Schrecken überfallen:
Bald rühret ihr uns Geist und Muth.

Und bald so fügt es euer Wille,
Daß unter einer holden Stille
Der Sturm der Sinne wieder ruht.

Drum bleiben eure werthe Spiele
Das beste Labfal unsrer Brust,
Sie wirken in uns ein Gefühle
Von jener Paradieses Lust.
Ermuntert euch, gepriesne Seyten!
Verdoppelt eure Lieblichkeiten,
Womit ihr Herz und Sinne zwingt.
Wie aber? hör ich nicht Eimenen,
Mit ihrer Stimme Wundertönen?
Ihr Seyten schweigt! Eimene singt.

Dichtung und Bignette aus der Deutschen Gesellschaft in Leipzig
Oden und Cantaten in vier Büchern. Leipzig, Bey Bernhard
Christoph Breitkopf 1738.

J. S. Bach's Aria „Erbauliche Gedanken eines Tabakrauchers“.

Von Dr. Alfred Heuß (Leipzig).

Durch Aufdeckung des früheren Prinzips der Strophenkomposition, worüber ich die ersten Mitteilungen beim Kongreß für Ästhetik und Kunstwissenschaft zu Berlin (Oktober 1913) machte, ist es natürlich auch möglich, Bach's Lieder in ihrem eigentlichen Sinn zu verstehen. Dieses Prinzip besteht, kurz gesagt, darin, daß die früheren Komponisten — teilweise bis in die neuere Zeit — diejenige Strophe oder, in besondern Fällen, diejenigen Verse von einzelnen Strophen in Musik setzten, in denen das Wesen des betreffenden Gedichtes am unmittelbarsten, deutlichsten zum Ausdruck kommt, sodaß also zwischen dem seelischen oder auch geistigen Höhepunkt des Gedichtes und der zugehörigen Strophenmelodie der unmittelbarste Zusammenhang besteht, der Grund, warum eine gute, echte Strophenmelodie so überraschend das „Herz des Dinges“ trifft. Näher sich über das Prinzip als solches an dieser Stelle auszulassen, ist nicht Zweck dieser Zeilen, ich verweise auf den Kongreßbericht; ferner wird eine noch in diesem Jahre erscheinende Schrift über den Gegenstand handeln.

Ohne weitere Umstände sei hier Bach's „Tabaklied“ einer Betrachtung unterzogen, die uns zu jenen Versen führen soll, auf Grund welcher Bach sein Lied komponierte. Es wird wohl den meisten, die sich mit diesem bekannten Lied näher beschäftigten, so gegangen sein wie mir früher: daß sie nämlich mit dem auf Grund der ersten Strophe betrachteten Lied nicht eigentlich viel anfangen konnten, man sich zu allem hin auch an einigen Deklamationsfehlern stieß. Sehen wir denn zu, ob wir

mit dem Prinzip der früheren Strophenkomposition zu einem befriedigenden Resultat kommen. Ich wähle dazu eine ganz naive Methode, indem ich den Leser um nichts mehr und nichts weniger bitte, als daß er sich in die Seele eines geistigen Komponisten und zwar im Speziellen Bachs versege, was bei diesem zwar nicht so ganz einfachen, aber doch auch nicht schwierigen Texte keine so große Schwierigkeit bieten sollte; zudem dient zur Kontrolle unsrer geistigen Betrachtung des Textes die Bachsche Melodie. So ist es denn nötig, daß sich der Leser zunächst mit dem Text beschäftigt.

1. So oft ich meine Tabak-Pfeife,
Mit gutem Knafter angefüllt,
Zur Lust und Zeitvertreib ergreife,
So gibt sie mir ein Trauerbild
Und füget diese Lehre bei,
Daß ich derselben ähnlich sei.
2. Die Pfeife stammt von Thon und Erde,
Auch ich bin gleichfalls draus gemacht,
Auch ich muß einst zur Erde werden.
Sie fällt und bricht, eh ihr's gedacht,
Mir oftmals in der Hand entzwei,
Mein Schicksal ist auch einerlei.
3. Die Pfeife pflegt man nicht zu färben,
Sie bleibt weiß. Also der Schluß,
Daß ich auch dermaleins im Sterben
Dem Leibe nach erblaffen muß.
Im Grabe wird der Körper auch
So schwarz, wie sie nach langem Brauch.
4. Wenn man die Pfeife angezündet,
So sieht man, wie im Augenblick
Der Rauch in freier Luft verschwindet,
Nichts als die Asche bleibt zurück:
So wird des Menschen Ruhm verzehrt
Und dessen Leib in Staub verkehrt.
5. Wie oft geschieht's nicht bei dem Rauchen,
Daß, wenn der Stopfer nicht zur Hand,
Man pflegt den Finger zu gebrauchen.
Dann denk ich, wenn ich mich verbrannt:
O, macht die Kohle solche Pein,
Wie heiß mag erst die Hölle sein?

6. Ich kann bei so gestellten Sachen
 Mir bei dem Tabak jederzeit
 Erbauliche Gedanken machen.
 Drum schmauch ich voll Zufriedenheit
 Zu Land, zu Wasser und zu Haus
 Mein Pfeifchen stets in Andacht aus.

Dieser Text vergleicht das Rauchen einer Tabakspfeife mit dem menschlichen Leben, das gleich dem Rauch vergänglich sei; es ist also ein Vorwurf, der gerade Bach sehr nahe lag, was auch der Grund sein wird, warum er diesen Text als den einzigen „weltlichen“ Liedtext komponierte, soweit man selbst hier von weltlich reden darf. Auf die einfachste Formel gebracht, heißt der Sinn des Gedichtes: Der — vergängliche — Rauch ist vergleichbar dem — vergänglichen — Menschenleben. Soll die Melodie ein geistiges Produkt werden, so muß sie, haben wir demgemäß zu folgern, diesen beiden Seiten des Textes, des Gleichnisses, gerecht werden, die Melodie muß einerseits ein Tabaklied — Aufstellung des Vergleichsobjektes — andererseits aber auch ein Lied über die Vergänglichkeit des menschlichen Lebens — Nutzenanwendung des Vergleichs — sein.

Ein Blick auf die Bachsche Komposition zeigt uns nun eine Melodie, die zwei völlig gleichgroße Teile aufweist, so daß wir ahnen können, hinter dieser genauen Zweiteilung stecke vielleicht der angegebene Vergleich. Über die Form müssen wir uns denn auch schon jetzt wenigstens annähernd klar werden. Die einzelne Strophe besteht aus sechs Versen, eine Strophenform, die gerade so gut zur dreiteiligen musikalischen Form A B A, wie zu der von Bach angewendeten A B oder aber zur durchgehenden A B C — der wohl am häufigsten bei Sechszeilern vorkommenden — führen kann. Wie bei all' diesen Fragen sagt auch hier die Anwendung einer traditionellen Form nicht das Mindeste aus, indem sich die Sache so verhält, daß sich ganz frei aus dem künstlerischen Ermessen des Komponisten heraus eine Form ergibt, die zwar schon lange und als etwas ganz Selbstverständliches vorhanden, indessen immer wieder als etwas Neues geboren wird und die Gesetze ihres Wesens, ihrer Existenz in sich selbst trägt. Bei Bach bemerken wir nun zudem, daß er die genaue Zweiteilung

insofern noch besonders deutlich macht, unterstreicht, könnte man sagen, als er auch den zweiten Teil wiederholt, zu welchem Zwecke er die gleichen Worte zweimal singen lassen muß, ein Vorgehen, das bei dieser Form der musikalischen Fassung eines Sechszeylers durchaus nicht üblich ist. Die Formal-Analyse steht schon hier vor einem Rätsel, denn das Übliche, „Traditionelle“ bei dieser Form ist keine Wiederholung des zweiten Teils, zu welchem Zwecke als bekanntestes Beispiel von Bach das Lied: „Dir, dir Jehova, will ich singen“ angeführt werden kann, neben unzähligen Volksliedern. Noch wissen wir allerdings nicht, ob die beiden Teile die „Aufstellung“ und „Anwendung“ des Vergleichs enthalten. Ist dies aber der Fall, so beruht — das dürfen wir schon zum Voraus sagen — die genaue Übereinstimmung in der Formanlage der beiden Teile hierauf. Denn das muß Jedem als eine künstlerische Selbstverständlichkeit erscheinen, daß der zweite Teil mit der Anwendung des Gleichnisses, die ja die Hauptsache ist, auch äußerlich, an Umfang nicht hinter dem ersten Teil zurückstehen darf. Sonst, hätten wir zu schließen, machte es den Eindruck, als wäre Bach der Rauch des Tabaks wichtiger erschienen als die menschliche Vergänglichkeit. Vorläufig können wir indessen nichts anderes feststellen, als daß die Formanlage mit der sehr auffallenden Wiederholung des zweiten Teils bei Zugrundelegung der gleichen Worte als etwas Besonderes erscheint, was auch vielleicht bei der Eruiierung des eigentlichen Textes zu einem Pfadfinder werden kann. Wir könnten nämlich fragen, welche zwei letzten Verse irgendeiner Strophe legen eine Wiederholung besonders nahe. Da es nichts verschlägt, welchen Weg wir gehen, wenn wir nur einmal von einem sicheren Punkte ausgehen — in geistiger Beziehung führen wirklich viele Wege nach Rom —, so können wir auch hier mit unsrer näheren Untersuchung einsetzen, wobei wir aber der kürzeren Darstellung wegen auch den übrigen Inhalt der einzelnen Strophen nicht außer Acht lassen wollen.

Mit der ersten Strophe dürften wir ziemlich rasch fertig werden. Sie ist Einleitung zum Ganzen, läßt zwar die Absicht des „Lehrgedichtes“ ahnen, gibt aber im künstlerischen Sinne

wenig Konkretes, enthält ferner zwei letzte Verse, die zur „Pfeife“ und zum „Menschen“ Gehöriges miteinander vermengt. Selbstverständlich werden wir uns mit dieser Kritik nicht begnügen dürfen, besonders da es sich um die erste Strophe handelt, zur weiteren Kritik bietet sich auch hinreichend Gelegenheit, wenn der Text auf Grund der Musik betrachtet wird. So sagen wir vorläufig weiter nichts als daß es keine große Wahrscheinlichkeit hat, daß Bach diese einleitende Strophe komponiert habe.

Die zweite Strophe vermengt die beiden Teile des Gleichnisses noch stärker als die erste, die beiden letzten Verse sind zudem ein Nebensatz und können deshalb unmöglich die Anregung zur Wiederholung des zweiten Teils gegeben haben. Kein denkender Sänger wird auch diese Worte wiederholen wollen, eine Freiheit, mit der das Strophenlied, das es in solchen Fragen unmöglich allen Strophen recht machen kann, als mit etwas Gegebenem rechnet. Denken wir noch daran, daß das gänzlich nebensächliche Wörtlein „in“ auf eine sehr stark hervorgehobene Note (c) zu singen kommt, so erlebte sich die zweite Strophe wenigstens in ihren zwei letzten Versen vollständig.

Weit mehr ließe sich hingegen mit der dritten Strophe anfangen, deren zwei letzte Verse nicht nur ganz selbständig als eigener Satz dastehen, sondern zur Hauptsache auch vom „Menschen“ handeln, somit eine Wiederholung der Worte als innerlich motiviert erscheinen lassen. Lediglich mit der geistigen Kritik ließe sich also diesen zwei Versen gegenüber nicht gut auskommen, benützen wir also die musikalische. Da zeigt sich, daß das Wörtlein „auch“, das nur in Beziehung auf die folgenden Worte „auch so schwarz“ Wert erhält, in einer Weise gedehnt, also ausgezeichnet wird, wie es bei keinem einzigen Wort der ganzen Melodie der Fall wäre. Die beiden Phrasen werden durch diese den ganzen Takt füllende Note voneinander abgehoben, und dem widersprechen die unmittelbar ineinandergehenden Worte aufs gründlichste. Also, die dritte Strophe kann nicht in Betracht kommen. Die vierte Strophe sei zum Schluß betrachtet.

Die zwei letzten Verse der fünften Strophe hingegen bringen eine noch weit bessere Empfehlung mit als die der dritten; scharf abgehoben stehen sie da, handeln lediglich vom „Menschen“, während der erste Teil sich einzig auf das Rauchen der Pfeife bezieht. Wir sehen in dieser Strophe also die Zweiteilung genauestens durchgeführt, und mithin die äußere Struktur der Melodie, wie wir sie schon betrachtet haben, genau vorgebildet. Der Ausruf, wie ihn die zwei letzten Verse bringen, eignet sich zu einer Wiederholung ganz ausgezeichnet, und ebenso passen die Worte recht schön zur Melodie. Auf „Wein“ die lange Note, wie passend und sinnig, wird Jeder sagen. Gegenüber diesen zwei Versen würde also auch die musikalische Kritik versagen, wir können es aber nochmals mit der geistigen versuchen, indem wir fragen: Scheint es wirklich dem Wesen Bachs zu entsprechen, daß er gerade diese Verse, die die Vorstellung der Hölle heraufbeschwören, sich auswählte? Wäre Bach Berlioz gewesen, so würde dies sicherlich zutreffen, für Bach steht aber die Hölle niemals im Mittelpunkt seines Fühlens und Denkens, und so dürfen wir schon aus diesem Grunde ein Fragezeichen zu diesen Worten machen. Ein weiteres Kriterium käme aber dadurch hinzu, daß eine von jeder subjektiven Auffassung des Textes freie Kritik zu dem Urteil kommen müßte: Die Hölle hat mit dem Gleichnis nur mittelbar zu tun, sie gibt von diesem nur eine ganz einseitige und damit also verkehrte Vorstellung, ja, noch mehr, die Vorstellung der Höllepein kann gänzlich fehlen, ohne daß dem Gleichnis von der Vergänglichkeit des Menschenlebens irgend etwas genommen wird. Wer demnach diese Worte in den Mittelpunkt stellte, gäbe sich eine starke geistige Blöße, er hätte den Sinn des Gleichnisses nicht begriffen oder sich durch auffallende Worte blenden lassen, besäße also keine menschlich-künstlerische Zucht. Bei Bach sind diese Worte ganz undenkbar. Aber wir wollen uns trotzdem noch nicht zufrieden geben und auch die ersten Verse betrachten. Auch an ihnen können wir geistige Kritik üben, indem wir sagen, die Praxis, die Pfeife mit dem Finger zu stopfen, gibt vom Rauchen eine ganz einseitige Vorstellung, nicht das Stopfen ist beim Rauchen die Hauptsache, sondern das Rauchen selbst.

Die musikalische Kritik bestätigt, daß diese Verse nicht komponiert sein können. Also auch aus diesem Grunde kann diese Strophe nicht in Betracht kommen.

Sehr häufig kommt es nun vor, daß die letzte Strophe komponiert ist, weil diese vielfach so etwas wie die Quintessenz des Ganzen enthält oder sonstwie die Spitze bietet. Hier ist dies im Sinn des Gleichnisses nicht der Fall, die Schlußstrophe ist im wahrsten Sinn philiströs. Wir wollen uns auch hier nicht aufhalten, für einen Bach kommt diese Strophe nicht in Betracht.

Die bisherige Kritik hätte uns eines zeigen können: Wie das Ideal des Textes beschaffen sein mußte, wenn alle Momente des Gleichnisses gleichmäßig zum Ausdruck kommen sollen. Nach zwei Seiten hin sollte der Text das Gleichnis im Kern treffen, nach Seite des Rauchens, wie nach Seite menschlicher Vergänglichkeit. Das Wesen des Rauchens besteht in dem, was das Wort sagt: im Rauch, das Wesen des Rauchs besteht in seiner Flüchtigkeit, im Verfliegen; er steigt auf und bald ist nichts mehr von ihm zu sehen; zurück bleibt die Asche. Und ähnlich der Mensch. Fände sich nun eine Strophe, die dies alles in prägnantester Weise zum Ausdruck brächte, und zugleich derartig angelegt wäre, daß die Zweiteilung die formelle, gerade für den Musiker wichtige Struktur aufwiese, dann müßte dies, haben wir vom rein geistigen Standpunkt zu schließen, die Strophe sein, die ein wahrhaft geistiger Strophentkomponist unweigerlich auf Grund seiner geistigen, gewissermaßen philosophischen, kontemplativen Persönlichkeit unter all den anderen Strophen herausfinden müßte; daß er sie dann auch komponieren würde, ist sozusagen selbstverständlich. Eine solche Strophe findet sich wirklich auch in diesem Liedtext, und zwar ist es die vierte. Wir werden auch ahnen können, daß ein Bach diese Strophe seiner Komposition zugrunde legte, da zudem die Kritik der anderen Strophen zeigte, daß diese nicht eigentlich in Betracht kommen. Auch in der vierten Strophe wollen wir von den zwei letzten Versen ausgehen, die da heißen:

So wird des Menschen Ruhm verzehrt,
Und dessen Leib in Staub verkehrt.

In keinem Verse kommt der Grundgedanke des Textes derart deutlich und zugleich ohne irgend welche Einseitigkeit zum Ausdruck wie hier. Noch mehr aber, die Worte sind auch formell so gefaßt, daß das Spezifische eines Vergleiches zum Ausdruck kommt: Gleichwie es in jenem Falle ist, „so“ ist es auch in diesem. Wir dürfen annehmen, daß Bach mit seinem klaren, tiefen Blick wohl schon bei der ersten Lektüre des Gedichtes an diesen Worten „hängen“ blieb, und ihm blüßschnell die eine Seite des Vergleichs vor seinen künstlerischen Augen emporstieg. Las er nun von diesen Worten zurück, so stieß er auf die Worte:

Der Rauch in freier Luft verschwindet,
Nichts als die Asche bleibt zurück

und ebenso schnell mag nun auch die andere Seite des Vergleichs in aller Klarheit emporgestiegen sein: denn in prägnantester Sprache kommt in diesen Worten das Wesen des Rauchens und des Rauchs zum Ausdruck, obwohl die Worte mit den vorherigen zusammenhängen. Aber sie sind auch einzeln völlig verständlich, während die zwei ersten Verse allein nichts sagen. Hier kann auch auf die Praxis aufmerksam gemacht werden, daß in Liedern, die auf die gleiche Melodie innerhalb einer Strophe zweierlei Texte bringen, sehr oft die zweiten Worte dem Komponisten zum Kompositionsausgangspunkt gebient haben. Dies ist auch in diesem Beispiel der Fall, was ohne weiteres jedem — ohne daß wir noch die musikalische Probe gemacht haben — als selbstverständlich erscheinen muß, der den Ausführungen gefolgt ist: denn die zwei letzten Verse unserer Strophe stehen mit den beiden mittleren in unmittelbarer geistiger Verbindung, nicht aber mit den zwei ersten, die erst den Gedanken zu entwickeln beginnen. Zudem passen sie — man vergleiche einzig die lange Dehnung von „an“ im Worte „angezündet“ — sehr schlecht zur Musik.

Indessen haben unsere geistigen Erwägungen vor dem Forum der musikalischen Kritik zu erscheinen, hier erst kann es sich entscheiden, ob sie wirklich im Sinne Bachs richtig waren

Immerhin dürfen wir sagen, daß wir einen guten Grund gelegt haben, und somit der Kritik auf Grundlage der Bachschen Melodie mit einiger Ruhe entgegensetzen dürfen. So sei denn jetzt die Melodie mit dem Text gegeben, den wir als den vom geistigen Standpunkt einzig möglichen herausgefunden haben; über den Notenzeilen sei indessen auch der Text der ersten Strophe mitgeteilt, da ja gerade diese als der Text galt, den Bach komponiert habe.



4. Der Rauch in frei = er Luft ver = schwin = det,

1. mit gu = tem Kna = ster an = ge = füllt,



4. nichts als die A = sche bleibt zu = rüd

1. und fü = get die = se Leh = re bei, daß ich der =



4. rüd: So wird des Men = schen Ruhm ver = zehrt und des = sen

1. sel = ben ähn = lich sei.



1. Leib in Staub ver = kehrt. = kehrt.

Wie schön Wort und Ton bei der vierten Strophe zusammenpassen, merkt man ohne weiteres, d. h. ohne daß man die Melodie etwa auf Grund dieser Worte näher untersuchte. Es würde sich somit zunächst darum handeln, ob sich eine gleich vollendete Übereinstimmung zwischen Wort und Ton auch mit Zugrundelegung der ersten Strophe einstellt; nur wenn dies nicht der Fall sein sollte, können wir die erste Strophe zur näheren Erklärung der Melodie endgültig verabschieden. Wir dürften indessen rasch ins Reine kommen, denn

einige grobe Sinnwidrigkeiten verschaffen schnell Klarheit. Der Nachdruck liegt bei den ersten Worten: „So oft ich meine Tabakspfeife“ auf dem Worte Tabak, worüber eine Erklärung unnötig ist. Ob es sich um meine oder eine andere Tabakspfeife handelt, ist völlig nebensächlich. In der Melodie wird nun aber das Wort „meine“ in einer Weise hervorgehoben, daß es als das wichtigste erscheint, während das Wort, auf das es ankommt, in zweite Stelle gerückt wird. In dieser Weise komponiert überhaupt kein verständiger Komponist, von Bach ganz zu schweigen. Im zweiten Teil — ich führe nur die auffallendsten Sinnfehler an — stößt man sich bei genauerer Kontrolle an den Worten: diese Lehre. Beide werden betont gegeben, und das widerspricht jeder gesunden Auffassung. Man kann sagen: diese Lehre, oder auch: diese Lehre, beides betonen, ist nicht mehr schulmeisterlich, sondern sinnlos. Höchst auffallend wäre es ferner, wenn Bach auch noch nötig gefunden hätte, das Wörtlein „bei“ mit einer derart langen Note auszuzeichnen, die zudem noch das Bestreben zeigt, die beiden Phrasen des zweiten Teils zu trennen, während gerade der Nachsatz: „daß ich derselben ähnlich sei“ mit seinem Vordersatz aufs engste zusammenhängt. Daß man im Nachsatz den Hauptnachdruck auf „ähnlich“ legen wird, ergibt sich einem gesunden Sprachgefühl fast von selbst, hingegen „derselben“ geradezu mit Wucht hervorzuheben, erscheint zum mindesten in höchstem Grade schulmeisterlich; also sind wieder die Rollen gewechselt: „ähnlich“ tritt hinter „derselben“ ganz ungebührlich zurück. Darüber kann also kein Zweifel bestehen, daß die Melodie, so man sie auf Grund der ersten Strophe betrachtet, einen Komponisten zeigte, der schlecht und sinnwidrig deklamiert, obwohl der Text dem Verständnis wirklich keine Schwierigkeiten bietet. Nicht nur für Bach, sondern auch für einen gewöhnlichen Komponisten, ist die Melodie auf Grund der ersten Strophe unmöglich.

Aber auch diese negative Kritik kann uns noch nicht genügen, die Untersuchung muß wieder positiv werden, und das kann erst der Fall sein, wenn die Melodie, so wir sie auf Grund der vierten Strophe betrachten, gewissermaßen zu uns

zu „sprechen“ beginnt, sie ihr Wesen enthüllt. Trifft dies zu, dann ist jeder Irrtum ausgeschlossen; denn gleich einem Menschen hat eine wahre Strophenmelodie nur einen „Willen“, der immer der gleiche bleibt, mag er sich auch in den verschiedensten Erscheinungsformen äußern, d. h. den verschiedensten Textworten angepaßt werden. Über das tiefsinnige Wesen echter Strophenmelodien möge indessen an anderer Stelle gehandelt werden.

Der Grund für die genaue Zweiteilung der Melodie ist uns nun schon lange ganz klar geworden, der Text belehrt uns nur noch des genaueren, daß der erste Teil vom Rauchen und Rauch handelt, während der zweite Teil die Ruhanwendung auf das Menschenleben bringt. Hat nun Bach im ersten Teil wirklich ein „Rauchlied“, also etwas Konkretes, geschrieben, oder hat er die Worte nur so allgemein musikalisch gefaßt? Zur Untersuchung derartiger Fragen sind nun allerdings die feinsten Mittel für die Erkenntnis von Liedmelodien notwendig, selbst zum Verständnis derartiger Untersuchungen gehört ein fein entwickeltes musikalisches Gefühl. Sehen wir indessen zu.

Die Worte:

Der Rauch in freier Luft verschwindet,

machen ein Wortkonglomerat aus, das sehr enge zusammenhängt, vor allem gehören die Worte nach „Rauch“ aufs engste zusammen. Fühlt dies ein Komponist — bewußt oder unbewußt —, so wird auf diese Worte eine Melodie zustandekommen, deren Töne ebenfalls aufs engste miteinander zusammenhängen, derart, daß eine Zerteilung der Melodie schlechterdings unmöglich wird, oder, instrumental gesprochen, eine Phrasierung sich als unmöglich erweist. Man spricht in solchen Fällen sehr bezeichnend von einem einheitlichen Melodiebogen, ein schönes Wort, wenn es ganz richtig angewendet wird. Ein Bogen ist etwas ganz einheitliches, eine einzige Linie, in die man nirgends einen Teilstrich hineinlegen kann, ohne den Fluß der Linie zu zerstören. Eine solche ganz einheitliche Melodielinie haben wir auch wirklich vor uns, und man versuche einmal, sie irgendwie phrasieren zu wollen; gerade

auch die Auftakt-Phrasierung muß sich hier resigniert zurückziehen. Die Melodie:



Der Rauch in frei : er Luft — ver : schwin : det,

muß so verstanden werden, dann zeigt sie auch die ganze Schönheit ihrer Linie. Wie schön, vom rein musikalischen Standpunkt aus, das Hinauffliegen vom a zum d im dritten Takt! Gerade hier, vor „verschwindet“, hätte sich überaus leicht ein Einschnitt einschmuggeln können, wenn das Wort „Luft“

ohne Gleitnoten gegeben worden wäre, etwa:  Luft — ver-

das a verlangt aber unweigerlich eine Fortsetzung. Kurz, wir haben vom Auftakt an eine ganz einheitliche, untrennbare Melodielinie, wie sie den Worten entspricht.

Sagt uns aber die Melodie noch mehr? Die Worte sprechen vom Rauch, der in die Luft steigend, allmählich verschwindet. Und die Melodie, offenbart sie etwas anderes als was die Worte sagen? Man fühlt wohl ohne weiteres, daß der Hauptnachdruck auf dem zweiten Takt liegt, hier die Melodie, der Rauch mit einer gewissen Intensität in die Höhe steigt, daß im dritten Takt die Intensität bereits etwas nachläßt, d. h. der Rauch flüchtiger wird, daß bei dem d, von dem eben die Rede war, das kleiner gewordene Rauchwölkchen noch einmal in die Höhe steigt, um dann im vierten Takt, der, musikalisch gesprochen, ein völliges Nachlassen anzeigt, allmählich ganz zu verschwinden: Von dem Rauche, der auf dem punktierten c des zweiten Taktes so kräftig emporqualmte, ist nichts mehr übrig geblieben. Nun verstehen wir wohl ohne weiteres die ununterbrochene Linie der Melodie: es ist die Linie, die eine Tabakswolke beschreibt.

Aber das ist noch nicht alles. Recht eigentümlich blicken uns noch die drei gleichen Noten des ersten Taktes an, von denen die dritte sich mit dem folgenden Takt — vergl. das Notenbeispiel — aufs natürlichste verbindet. Wer einmal

dazu gelangt ist, beobachten zu können, wie ungemein fein die musikalische Seele auf die Geistigkeit der Worte reagiert, der dürfte verwundert sein, daß Bach das Wort „Rauch“ so gar nicht hervorgehoben hat. Bach ist auch keineswegs von diesem Wort als solchem ausgegangen, — den „Rauch“ erleben wir ja gleich darauf — wohl aber davon, wie der Tabakrauch zustande kommt. Diese drei monotonen Noten g sind dann auch nichts anderes als drei „Paffer“, der Raucher tut einige Züge, nach dem dritten Zug sendet er eine ordentliche Rauchwolke in die Luft hinaus.

Bezeichnend ist es nun, wie Bach in der zweiten Verszeile zu den Worten: Nichts als die Asche bleibt zurück, die Melodie entwickelt. Die ersten Takte (5. u. 6.) entsprechen dem Anfang, der Raucher hat von neuem einige Züge getan. Bezeichnend ist aber schon der Quintensprung auf Asche, dann aber bricht die „Rauchmelodie“ völlig ab: es ist gleichsam so, als ob der Raucher, der im ersten Vers der Rauchwolke nachblickte, plötzlich herunter auf seine Pfeife schaut und die Asche erblickt. Man halte unmittelbar nebeneinander:



Zwischen dem 6. und 7. Takte ist ein deutlicher Einschnitt, der 7. und 8. Takt stellt zu dem analogen 3. und 4. Takt einen vollen Gegensatz dar, die schwebenden Töne sind gleichsam erstarrt, zu Asche geworden. Das ist die dem Raucher und Rauch gewidmete erste Hälfte des Liedes.

Und nun der zweite Teil. Ganz wörtlich, buchstäblich stellt er das „So“ mit den drei Noten in Beziehung zum ersten Teil, zum Rauchen; wer Beziehungen gern zu Ende denkt, wird sagen: Ähnlich wie eine Tabakwolke entsteht, mit einer Art absichtsvollen Willkür, so entsteht auch der Mensch und

sein „Ruhm“. Aber es ist zum letzten Mal, daß diese drei Noten wiederkehren. Es hätte dies auf die Worte „Und dessen“ der Fall sein können, statt dessen erleben wir einen ganz herrlichen, ungemein sicher anmutenden Aufstieg: So steigt der Mensch zu Kraft und Leben empor, ganz anders wie eine Rauchwolke. Aber oben angekommen, das Wort „Leib“! Es sind ganz die gleichen Töne, wie sie — nur in anderer Harmonisierung — für die volle Rauchwolke im zweiten Takt der Melodie zur Anwendung kamen, urplötzlich tritt das Symbol wieder in Erscheinung: So machtvoll der Mensch zur Höhe schreitet, er ist dennoch gleich einer Rauchwolke in freier Luft. Und was dort zu Asche wurde (7. 8. Takt), wird hier, in den zwei letzten Takten, ganz ähnlich, aber doch etwas modifiziert, zu Staub. Es ist etwas ganz Wunderbares, wie diese beiden Teile miteinander verknüpft sind und doch jeder seine volle Eigenart aufweist. Man kann auch immer neue Beziehungen zwischen ihnen entdecken, denn derartige Lieder sind unausschöpfbar, was auch das Wesen der wahrsten und vollendetsten Kunst ausmacht. Ob es sich da um ein Lied wie dieses oder eine H-moll-Messe handelt, ist, in diesem Sinne genommen, gleichgültig. Denn unser Tabakslieb konnte ebensowenig ein anderer als Bach schreiben wie die Messe; es ist reinster Bach vom ersten bis zum letzten Takt.

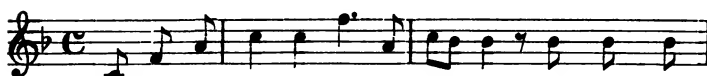
Indessen sei doch noch mit ein paar Worten auf den Baß eingegangen. Er enthält Viertel und Achtelnoten, und wer nun untersucht, wo die letztern auftreten, findet auch hier Gesetzmäßigkeit. Es geschieht dies immer dann, wenn das Gleichnis im Aufstieg begriffen ist, zuerst im 5. Takt, als die zweite Rauchwolke vorbereitet wird, also ein neues Leben im Entstehen begriffen ist, was wir festhalten müssen. Das wiederholt sich im 8. Takt, dessen Achtel bereits in den Anfang, die Wiederholung des ersten Teils hinüberführen, desgleichen bei dem Schluß des ersten Teils, der in den dem Menschen gewidmeten Teil führt; ebenso verhält es sich in dem vierten Takt des zweiten Teils, denn sowohl



ist in der angegebenen Phrasierung zu verstehen, d. h. die Achtel gehören auch geistig, nicht nur der Phrasierung nach, bereits zum folgenden Takt, was überaus interessant zu beobachten ist und geradezu wie ein Witz das ganze Lied auch nach dieser Seite hin erhellt. Formell kann man mit diesen ganzen Achteln zunächst gar nichts anfangen, denn gerade ihr erster Eintritt im 5. Takt verwirrt formal. Denn vom formalen Standpunkt ist man geneigt, die Achtel als Übergangs-, Verbindungsnoten aufzufassen, was sie so nebenbei in den andern Fällen auch sind, der 5. Takt aber, bei dem die Achtel eintreten, widerspricht ganz dieser Erklärung, denn der 5. Takt ist kein Übergangstakt, sondern hier setzt die Melodie von neuem ein. Es ist des Betrachtens an einem solchen Lied, einem wunderbaren Organismus, kein Ende. Das Wesentlichste zur Erkenntnis der Melodie dürfte aber vorgebracht sein, und vor allem dürfte klar geworden sein, daß ein Eindringen in das Wesen der Melodie nur auf Grundlage des wirklich komponierten Textes möglich ist. Unnötig dürfte es jetzt sein, den reinen Gehaltsgehalt des Liedes „erklären“ zu wollen. Indem es zu uns spricht, verstehen wir auch seinen Gefühlston. Man wird vor allem fühlen, daß der zweite Teil stärker aus sich herausgeht, von einer weit stärkeren seelischen Intensität erfüllt ist als der erste.

Eine kleine Erweiterung kann uns nun aber das gleiche Tabakslied in anderer Komposition gewähren, die F. M. Böhme (Volksstümliche Lieder der Deutschen im 18. und 19. Jahrhundert, S. 482) als „Volkslied“ in Schlesien notiert hat; die Aufzeichnung erfolgte 1842, doch dürfte die Melodie noch aus dem 18. Jahrhundert stammen. Da kann man nun ersehen, von welcher grundlegenden Wichtigkeit der geistige Standpunkt ist, den ein Komponist gerade einem derartigen Text gegenüber einnimmt. Dieser unbekannte Komponist hätte ein sogar bedeutender Musiker sein können, indem er aber den Text ganz von der philo-

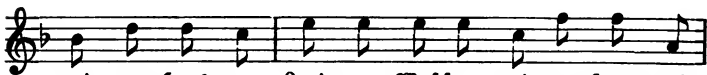
ströfen Seite nahm, sich nicht im mindesten um den geistigen Kern des Textes kümmerte, konnte auch nur eine Melodie zustande kommen, die der philiströsen Seite des Textes entsprach. Ob sie als Melodie etwas schöner und „musikalischer“ ist, hängt lediglich von dem rein musikalischen Talent eines Komponisten ab, im geistigen gäbe es keinen prinzipiellen Unterschied. Unser unbekannter Komponist war nun ein „Gemütsmensch“, er wählte sich diejenige Strophe, in der es am behaglichsten zugeht, nämlich die letzte, und da ist folgende Melodie zustande gekommen:



Ich kann bei so ge=stell=ten Sa=chen, mir bei dem
Er=bau=li=che Ge=dan=ken ma=chen; drum schmauch ich



La=bal je=der=zeit, } Zu Land, zu Was=ser
mit Zu=frie=den=heit }



und zu Haus, zu Land, zu Was=ser und zu Haus, mein



Pfeif=chen stets mit An=acht aus.

Besonders der zweite Teil der Melodie ist von philiströsester Behaglichkeit erfüllt. Man singe auf diese Noten gerade einmal die von Bach komponierten Worte der vierten Strophe, um zu

einen Liedtext gewissermaßen an der Wurzel zu fassen. Darzulegen, wieso dieses Lied auf die letzte Strophe komponiert ist — auch die erste paßt sehr gut auf die Melodie —, würde keinen Zweck haben, da das Objekt zu unbedeutend ist. Es genügt, den Grund zu wissen, warum diese Melodie, die sogar Volkslied geworden ist, ein minderwertiges, geistloses Produkt werden mußte, wie denn die Art und Weise, mit der die Komponisten das Strophenprinzip handhaben, mit untrüglicher Sicherheit anzeigt, wes Geistes Kind sie sind. Es gibt da kein Verheimlichen mehr, selbst die hübscheste Melodie kann nicht täuschen. Und ebenso kann hinter einer schlichten Strophenmelodie oft ein tiefer, sinniger Mensch stecken, mag auch niemand mehr seinen Namen wissen. Wäre uns Bachs „Tabakslied“, das äußerlich nicht so sehr viel Einnehmendes aufweist, als von einem unbekannten Komponisten herrührend erhalten, wir wüßten jetzt, selbst wenn es an und für sich nicht so vollendet komponiert wäre, daß ein echter, tiefer Mensch hinter ihm steht. Die Betrachtung des Strophenliedes bedeutet zu einem Teil auch nichts anderes als geistigen Gerichtstag abzuhalten. Bei einer derart wunderbaren Erscheinung wie Bach konnte es sich natürlich nicht darum handeln, daß er ihn bestand, sondern nur darum, wie er ihn bestand. Und da steht man in Ehrfurcht gebannt da, wenn man verstehen lernt, wie dieser kindlich tiefe Mann auch das äußerlich Kleinste mit seiner ganzen Persönlichkeit durchdrang. Und im Kleinen das Ewige, Bleibende zu sehen und dieses mit liebevollster Hingabe zur Darstellung zu bringen, hierin beruht auch die tiefste Wurzel deutscher Kunst und Art.



Johann Seb. Bachs und Christoph Graupners Kompositionen zur Bewerbung um das Thomaskantorat in Leipzig 1722—23.

Von Friedrich Noack (Darmstadt).

Als Johann Ruhnau am 5. Juni des Jahres 1722 zu Leipzig gestorben war, hatte sich eine große Anzahl von Musikern, darunter Telemann und Fasch, um seine Nachfolge beworben.¹⁾ Aber teils entsprachen sie nicht den Wünschen des Rates, waren insbesondere nicht fähig zu „informieren“, teils verzichteten sie freiwillig auf die Stelle, wie Telemann, obgleich dieser am 11. August vom Rate einstimmig gewählt worden war. Jedenfalls war um die Jahreswende das Amt noch unbesetzt, und in der Ratssitzung am 21. Dezember wurden zwei neue Bewerber genannt, die Kapellmeister Graupner in Darmstadt und Bach in Cöthen. Möglicherweise befand sich Graupner damals schon in Leipzig, denn er hatte Urlaub erhalten, um Familienangehörige zu besuchen, und ein Schreiben des Rats an den Landgrafen von Hessen²⁾ bestätigt seinen Leipziger Aufenthalt zur Zeit der Neujahrsmesse.

Graupner³⁾ war in Leipzig kein Fremder. Er verdankte seine Ausbildung der Thomasschule, war Lieblingschüler von Schelle, wie er in seiner Autobiographie in Matthessons „Ehren-

¹⁾ Bernh. Friedr. Richter. Die Wahl Joh. Seb. Bachs zum Kantor der Thomasschule i. J. 1723. Bach-Jahrbuch 1906.

²⁾ B. F. Richter a. a. O. S. 54—55.

³⁾ Über Graupner vergl.: W. Nagel: „Das Leben Christoph Graupners“. Sammelbände der Z.M.G., Jahrgang X 1908—09, sowie den ebendort in kurzem erscheinenden Aufsatz: „Christoph Graupners Kirchenmusiken“ von F. Noack.

pforte“ erzählt, und später von Ruhnau gewesen, dem er sich freiwillig als „Notist“ angeboten hatte, und unter dem er zeitweise »Praefectus chori« war. Auch scheint er der Leipziger Oper nicht ferngestanden zu haben; ebenso stammten aus jener Zeit seine freundschaftlichen Beziehungen zu Heinichen und Telemann. Daß also Graupner als früherer Thomas-schüler, und auch dadurch, daß er seine Sache persönlich in Leipzig betrieb und förderte, Bach vom Räte ohne weiteres vorgezogen wurde, kann uns nicht wundern.

Graupner hatte seine Reise dadurch vorbereitet, daß er im voraus für den Geburtstag des Landgrafen Ernst Ludwig am zweiten Weihnachtsfeiertag zwei umfangreiche Kantaten, eine kirchliche und eine weltliche, komponiert hatte, außerdem brachte er nach Leipzig ein wohl noch in Darmstadt mit diesen zugleich entstandenes Magnificat mit. Daß diese Komposition für eine Aufführung in Leipzig bestimmt war, beweisen mehrere Umstände. In Darmstadt wurden nämlich lateinische Gesänge nur ganz ausnahmsweise im Gottesdienst benutzt; das einzige zwischen 1709 und 1760 nachweisbare lateinische Werk — und aus dieser Zeit ist das Notenmaterial der aufgeführten Kirchenmusiken sowohl in Partitur als auch in Stimmen fast vollständig erhalten — ist ein vierstimmiges Miserere von Grua, die Partitur von Graupners Hand mit dem Datum: Die septima Decembris 1735. Dagegen wurde gerade das Magnificat in Leipzig öfters gesungen, ja es hatte seinen festen Platz im Kirchenjahr, wie andere lateinische Gesänge auch, z. B. das »Ecce quomodo moritur« des Jacob Gallus. — Ferner fällt es auf, daß vor und nach Graupners Reise alle in Darmstadt aufgeführten Kantaten wegen Fehlens einer Altstimme mit zwei Canti, Tenor und Baß besetzt waren. Das Magnificat aber und zwei im Januar aller Wahrscheinlichkeit nach in Leipzig komponierte Kantaten, die eine auf den Psalm „Aus der Tiefe rufen wir, Gott, zu dir“ vorwiegend für Chor, die andere „Lobet den Herrn alle Heiden“ mit stärker hervortretenden Sologesängen, zeigen die regelmäßige vierstimmige Besetzung. Weiter arbeitet er in diesen drei Werken stark mit dem Gegensatz von Soli und Tutti und

bezeichnet dies auch genau in den Partituren, während er gerade in diesen Jahren auf solche Wirkungen in Darmstadt meist verzichten mußte, wo er auch in den Chören die einzelnen Stimmen nur selten stärker als einfach besetzen konnte. Dafür standen ihm aber in Darmstadt ausgezeichnete Sänger und Sängerinnen zur Verfügung. So gastierte seine Sopranistin, Frau Kriegsrat Hesse, in Bayreuth und in Dresden, wo sie neben der Lotti, Durastanti und Tesi nicht zurückstand.¹⁾ Deutlich ist zu ersehen, daß die für die Leipziger Knaben geschriebenen Diskant- und Alt soli wesentlich einfacher gehalten sind, als die virtuosen Arien, die er seinen Darmstädter Sängerinnen zutrauen konnte. Diese waren ursprünglich für die Oper gewonnen, aber nach deren Auflösung 1719 für die Kirchenmusik beibehalten worden. — Schließlich rühren auch die Texte der beiden genannten Kantaten nicht von Graupners Darmstädter Textdichter, dem Superintendenten Johann Konrad Lichtenberg her. Dieser hatte gegen 1600 Kantatentexte gedichtet, und beinahe drei Viertel davon hat Graupner in den Jahren 1719—53 vertont. In diesem Zeitraum sind diese beiden Leipziger Texte mit Ausnahme von einigen späten weltlichen Werken die einzigen, die nicht von Lichtenberg herrühren.

Graupners Magnificat²⁾ ist in der Form einer Kantate gehalten, ebenso wie das große fünfstimmige D dur-Magnificat von Sebastian Bach und wie ein in Berlin in Stölzels Handschrift befindliches von Ruhnau. Letzterem ist die Fassung Graupners in der ganzen Anlage und in der Besetzung, meist auch in der Auffassung der einzelnen Textzeilen so ähnlich, daß ich vermuten möchte, Graupner habe es vielleicht noch aus seiner Leipziger Zeit her gekannt und absichtlich sich nicht weit von dem Vorbild des eben verstorbenen Meisters entfernt. Auch die Tonart C dur stimmt überein. Nach einem allgemein festlichen Ritornell beginnt Graupner mit einem Diskant-Solo, dem homophon vierstimmiger Chor folgt. »Et exultavit« geht vom $\frac{4}{4}$ Takt zum $\frac{4}{4}$ Takt über und wird von

¹⁾ Matheson Ehrenpforte 1740, Autobiographie von Telemann.

²⁾ Die drei besprochenen Kompositionen befinden sich unter den Kirchenmusiken Graupners auf der Großherz. Hess. Hofbibliothek in Darmstadt.

colorierten Soli und einfachem Chor gesungen, »in Deo salutari« ist eine zweimal durchgeführte kurze Chorfuge. Das Ganze musiziert Graupner bis hierher in einem Fluß durch, Ruhnau darin an Geschlossenheit und Größe der Wirkung überbietend, dessen Werk in bedeutend mehr voneinander geschiedene, kurze Abschnitte zerfällt. Es folgt dann bei Graupner mit Begleitung von zwei Oboen, unisonen Violinen und Continuo ein ausdrucksvoller Largosatz in A moll für Canto solo »Quia respexit«. Die acht Takte des Ritornells werden vom Trio der Violinen und zwei Oboen ohne Continuo gespielt, letzterer setzt erst mit der Singstimme ein. Solche Instrumentaltrios liebt Graupner überall zu benutzen, schon in seinen Hamburger Opern finden sie sich, wo besonders oft das altfranzösische Trio von zwei Oboen und Fagott vorkommt. Es entspinnt sich nun im weiteren Verlauf ein Duett der Sopranstimme mit der ersten Oboe, das unmittelbar bei den Worten »omnes generationes« in einen Chor mit zwei kurzen Fugati übergeht. Das von Ruhnau als Fuge vertonte »Quia fecit mihi magna« bringt Graupner als freudig bewegtes, von lebhaften unisonen Violinen und Viola begleitetes Tenor-Arioso, dem als scharfer Gegensatz ein rührendes Sopran-Solo in E moll folgt »et misericordia« von einer klagenden Solo-Oboe mit Streichorchester begleitet. Charakteristisch für Graupner ist hier, daß das Soloinstrument im Ritornell nicht das gleiche Thema hat, wie die Singstimme. Ja er führt sogar meistens diese Verschiedenheit der instrumentalen und vokalen Themen über ganze Arien hin durch.

Ob. Solo.
Viol. I. II.

Viola.
Contin.

Ob. Solo.
Viol. I. II.

Viola.
Contin.

usw.

Takt 12.

Canto.

Ob. Solo.
Viol. I. II.

Viola.
Contin.

Et mi - se - ri - cor - -

usw.

usw.

di - a e - jus.

usw.

usw.

Das »fecit potentiam«, von beiden für homophonen Chor gesetzt, ist bei Graupner noch prägnanter und heftiger im Ausdruck als bei Ruhnau; das Orchester tremoliert höchst erregt und fortwährende Paukenwirbel, ein Mittel, mit dem er sonst sehr sparsam umzugehen pflegt, sind angewandt. Die atemlose Aufgeregtheit des Stückes wird schon durch den $\frac{3}{8}$ Takt angedeutet. Das folgende, von »Deposuit potentes« an, wo Ruhnau zuerst die Stimmen zu Duetten vereinigt, dann nach

dazu gelangt ist, beobachten zu können, wie ungemein fein die musikalische Seele auf die Geistigkeit der Worte reagiert, der dürfte verwundert sein, daß Bach das Wort „Rauch“ so gar nicht hervorgehoben hat. Bach ist auch keineswegs von diesem Wort als solchem ausgegangen, — den „Rauch“ erleben wir ja gleich darauf — wohl aber davon, wie der Tabakrauch zustande kommt. Diese drei monotonen Noten g sind dann auch nichts anderes als drei „Paffer“, der Raucher tut einige Züge, nach dem dritten Zug sendet er eine ordentliche Rauchwolke in die Luft hinaus.

Bezeichnend ist es nun, wie Bach in der zweiten Verszeile zu den Worten: Nichts als die Asche bleibt zurück, die Melodie entwickelt. Die ersten Takte (5. u. 6.) entsprechen dem Anfang, der Raucher hat von neuem einige Züge getan. Bezeichnend ist aber schon der Quintensprung auf Asche, dann aber bricht die „Rauchmelodie“ völlig ab: es ist gleichsam so, als ob der Raucher, der im ersten Vers der Rauchwolke nachblickte, plötzlich herunter auf seine Pfeife schaut und die Asche erblickt. Man halte unmittelbar nebeneinander:



Zwischen dem 6. und 7. Takte ist ein deutlicher Einschnitt, der 7. und 8. Takt stellt zu dem analogen 3. und 4. Takt einen vollen Gegensatz dar, die schwebenden Töne sind gleichsam erstarrt, zu Asche geworden. Das ist die dem Raucher und Rauch gewidmete erste Hälfte des Liedes.

Und nun der zweite Teil. Ganz wörtlich, buchstäblich stellt er das „So“ mit den drei Noten in Beziehung zum ersten Teil, zum Rauchen; wer Beziehungen gern zu Ende denkt, wird sagen: Ähnlich wie eine Tabakwolke entsteht, mit einer Art absichtsvollen Willkür, so entsteht auch der Mensch und

sein „Ruhm“. Aber es ist zum letzten Mal, daß diese drei Noten wiederkehren. Es hätte dies auf die Worte „Und dessen“ der Fall sein können, statt dessen erleben wir einen ganz herrlichen, ungemein sicher anmutenden Aufstieg: So steigt der Mensch zu Kraft und Leben empor, ganz anders wie eine Rauchwolke. Aber oben angekommen, das Wort „Leib“! Es sind ganz die gleichen Töne, wie sie — nur in anderer Harmonisierung — für die volle Rauchwolke im zweiten Takt der Melodie zur Anwendung kamen, urplötzlich tritt das Symbol wieder in Erscheinung: So machtvoll der Mensch zur Höhe schreitet, er ist dennoch gleich einer Rauchwolke in freier Luft. Und was dort zu Asche wurde (7. 8. Takt), wird hier, in den zwei letzten Taktten, ganz ähnlich, aber doch etwas modifiziert, zu Staub. Es ist etwas ganz Wunderbares, wie diese beiden Teile miteinander verknüpft sind und doch jeder seine volle Eigenart aufweist. Man kann auch immer neue Beziehungen zwischen ihnen entdecken, denn derartige Lieder sind unausschöpfbar, was auch das Wesen der wahrsten und vollendetsten Kunst ausmacht. Ob es sich da um ein Lied wie dieses oder eine H moll-Messe handelt, ist, in diesem Sinne genommen, gleichgültig. Denn unser Tabakslied konnte ebensowenig ein anderer als Bach schreiben wie die Messe; es ist reinstes Bach vom ersten bis zum letzten Takt.

Indessen sei doch noch mit ein paar Worten auf den Baß eingegangen. Er enthält Viertel und Achtelnoten, und wer nun untersucht, wo die letztern auftreten, findet auch hier Gesetzmäßigkeit. Es geschieht dies immer dann, wenn das Gleichnis im Aufstieg begriffen ist, zuerst im 5. Takt, als die zweite Rauchwolke vorbereitet wird, also ein neues Leben im Entstehen begriffen ist, was wir festhalten müssen. Das wiederholt sich im 8. Takt, dessen Achtel bereits in den Anfang, die Wiederholung des ersten Teils hinüberführen, desgleichen bei dem Schluß des ersten Teils, der in den dem Menschen gewidmeten Teil führt; ebenso verhält es sich in dem vierten Takt des zweiten Teils, denn sowohl



ist in der angegebenen Phrasierung zu verstehen, d. h. die Achtel gehören auch geistig, nicht nur der Phrasierung nach, bereits zum folgenden Takt, was überaus interessant zu beobachten ist und geradezu wie ein Blitz das ganze Lied auch nach dieser Seite hin erhellt. Formell kann man mit diesen ganzen Achteln zunächst gar nichts anfangen, denn gerade ihr erster Eintritt im 5. Takt verwirrt formal. Denn vom formalen Standpunkt ist man geneigt, die Achtel als Übergangs-, Verbindungsnoten aufzufassen, was sie so nebenbei in den andern Fällen auch sind, der 5. Takt aber, bei dem die Achtel eintreten, widerspricht ganz dieser Erklärung, denn der 5. Takt ist kein Übergangstakt, sondern hier setzt die Melodie von neuem ein. Es ist des Betrachtens an einem solchen Lied, einem wunderbaren Organismus, kein Ende. Das Wesentlichste zur Erkenntnis der Melodie dürfte aber vorgebracht sein, und vor allem dürfte klar geworden sein, daß ein Eindringen in das Wesen der Melodie nur auf Grundlage des wirklich komponierten Textes möglich ist. Unnötig dürfte es jetzt sein, den reinen Gefühlsgehalt des Liedes „erklären“ zu wollen. Indem es zu uns spricht, verstehen wir auch seinen Gefühlston. Man wird vor allem fühlen, daß der zweite Teil stärker aus sich herausgeht, von einer weit stärkeren seelischen Intensität erfüllt ist als der erste.

Eine kleine Erheiterung kann uns nun aber das gleiche Tabaklied in anderer Komposition gewähren, die F. M. Wöhme (Volksstümliche Lieder der Deutschen im 18. und 19. Jahrhundert, S. 482) als „Volkslied“ in Schlesien notiert hat; die Aufzeichnung erfolgte 1842, doch dürfte die Melodie noch aus dem 18. Jahrhundert stammen. Da kann man nun ersehen, von welch' grundlegender Wichtigkeit der geistige Standpunkt ist, den ein Komponist gerade einem derartigen Text gegenüber einnimmt. Dieser unbekannte Komponist hätte ein sogar bedeutender Musiker sein können, indem er aber den Text ganz von der philo-

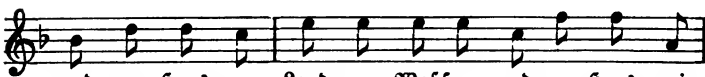
ströfen Seite nahm, sich nicht im mindesten um den geistigen Kern des Textes kümmerte, konnte auch nur eine Melodie zustande kommen, die der philiströsen Seite des Textes entsprach. Ob sie als Melodie etwas schöner und „musikalischer“ ist, hängt lediglich von dem rein musikalischen Talent eines Komponisten ab, im geistigen gäbe es keinen prinzipiellen Unterschied. Unser unbekannter Komponist war nun ein „Gemütsmensch“, er wählte sich diejenige Strophe, in der es am behaglichsten zugeht, nämlich die letzte, und da ist folgende Melodie zustande gekommen:



Ich kann bei so ge: stell: ten Sa: chen, mir bei dem
Er: bau: li: che Ge: dan: ken ma: chen; drum schmauch ich



Ta: bal je: der: zeit, } Zu Land, zu Was: ser
mit Zu: frie: den: heit }



und zu Haus, zu Land, zu Was: ser und zu Haus, mein



Pfeif: chen stets mit An: dacht aus.

Besonders der zweite Teil der Melodie ist von philiströsester Behaglichkeit erfüllt. Man singe auf diese Noten gerade einmal die von Bach komponierten Worte der vierten Strophe, um zu sehen, welche Karikatur zustande kommt, wenn ein Strophensliedkomponist zu seinem Text einen prinzipiell verkehrten Standpunkt einnimmt. Und dieser hat eben mit dem musikalischen Talent als solchem zunächst nichts zu tun, wofür den Beweis die guten Volks-Strophenlieder liefern, die zu einem großen Teil von ganz unbekannten Komponisten herrühren, denen aber das Herz auf dem rechten Fleck stand, sodaß sie fähig waren,

einen Liedtext gewissermaßen an der Wurzel zu fassen. Darzulegen, wieso dieses Lied auf die letzte Strophe komponiert ist — auch die erste paßt sehr gut auf die Melodie —, würde keinen Zweck haben, da das Objekt zu unbedeutend ist. Es genügt, den Grund zu wissen, warum diese Melodie, die sogar Volkslied geworden ist, ein minderwertiges, geistloses Produkt werden mußte, wie denn die Art und Weise, mit der die Komponisten das Strophenprinzip handhaben, mit untrüglicher Sicherheit anzeigt, wes Geistes Kind sie sind. Es gibt da kein Verheimlichen mehr, selbst die hübscheste Melodie kann nicht täuschen. Und ebenso kann hinter einer schlichten Strophenmelodie oft ein tiefer, sinniger Mensch stecken, mag auch niemand mehr seinen Namen wissen. Wäre uns Bachs „Tabakslieb“, das äußerlich nicht so sehr viel Einnehmendes aufweist, als von einem unbekannten Komponisten herrührend erhalten, wir wüßten jetzt, selbst wenn es an und für sich nicht so vollendet komponiert wäre, daß ein echter, tiefer Mensch hinter ihm steht. Die Betrachtung des Strophenliedes bedeutet zu einem Teil auch nichts anderes als geistigen Gerichtstag abzuhalten. Bei einer derart wunderbaren Erscheinung wie Bach konnte es sich natürlich nicht darum handeln, daß er ihn bestand, sondern nur darum, wie er ihn bestand. Und da steht man in Ehrfurcht gebannt da, wenn man verstehen lernt, wie dieser kindlich tiefe Mann auch das äußerlich Kleinste mit seiner ganzen Persönlichkeit durchdrang. Und im Kleinen das Ewige, Bleibende zu sehen und dieses mit liebevollster Hingabe zur Darstellung zu bringen, hierin beruht auch die tiefste Wurzel deutscher Kunst und Art.



Johann Seb. Bachs und Christoph Graupners Kompositionen zur Bewerbung um das Thomas Kantorat in Leipzig 1722—23.

Von Friedrich Noack (Darmstadt).

Als Johann Ruhnau am 5. Juni des Jahres 1722 zu Leipzig gestorben war, hatte sich eine große Anzahl von Musikern, darunter Telemann und Fasch, um seine Nachfolge beworben.¹⁾ Aber teils entsprachen sie nicht den Wünschen des Rates, waren insbesondere nicht fähig zu „informieren“, teils verzichteten sie freiwillig auf die Stelle, wie Telemann, obgleich dieser am 11. August vom Rate einstimmig gewählt worden war. Jedenfalls war um die Jahreswende das Amt noch unbesetzt, und in der Ratsitzung am 21. Dezember wurden zwei neue Bewerber genannt, die Kapellmeister Graupner in Darmstadt und Bach in Cöthen. Möglicherweise befand sich Graupner damals schon in Leipzig, denn er hatte Urlaub erhalten, um Familienangehörige zu besuchen, und ein Schreiben des Rats an den Landgrafen von Hessen²⁾ bestätigt seinen Leipziger Aufenthalt zur Zeit der Neujahrsmesse.

Graupner³⁾ war in Leipzig kein Fremder. Er verdankte seine Ausbildung der Thomasschule, war Lieblingsschüler von Schelle, wie er in seiner Autobiographie in Matthesons „Ehren-

¹⁾ Bernh. Friedr. Richter. Die Wahl Joh. Seb. Bachs zum Kantor der Thomasschule i. J. 1723. Bach-Jahrbuch 1906.

²⁾ B. F. Richter a. a. O. S. 54—55.

³⁾ Über Graupner vergl.: W. Nagel: „Das Leben Christoph Graupners“. Sammelbände der J.M.G., Jahrgang X 1908—09, sowie den ebendort in kurzem erscheinenden Aufsatz: „Christoph Graupners Kirchenmusiken“ von F. Noack.

pforte“ erzählt, und später von Ruhnau gewesen, dem er sich freiwillig als „Notist“ angeboten hatte, und unter dem er zeitweise »Praefectus chori« war. Auch scheint er der Leipziger Oper nicht ferngestanden zu haben; ebenso stammten aus jener Zeit seine freundschaftlichen Beziehungen zu Heinichen und Telemann. Daß also Graupner als früherer Thomaschüler, und auch dadurch, daß er seine Sache persönlich in Leipzig betrieb und förderte, Bach vom Räte ohne weiteres vorgezogen wurde, kann uns nicht wundern.

Graupner hatte seine Reise dadurch vorbereitet, daß er im voraus für den Geburtstag des Landgrafen Ernst Ludwig am zweiten Weihnachtsfeiertag zwei umfangreiche Kantaten, eine kirchliche und eine weltliche, komponiert hatte, außerdem brachte er nach Leipzig ein wohl noch in Darmstadt mit diesen zugleich entstandenes Magnificat mit. Daß diese Komposition für eine Aufführung in Leipzig bestimmt war, beweisen mehrere Umstände. In Darmstadt wurden nämlich lateinische Gesänge nur ganz ausnahmsweise im Gottesdienst benutzt; das einzige zwischen 1709 und 1760 nachweisbare lateinische Werk — und aus dieser Zeit ist das Notenmaterial der aufgeführten Kirchenmusiken sowohl in Partitur als auch in Stimmen fast vollständig erhalten — ist ein vierstimmiges Miserere von Crua, die Partitur von Graupners Hand mit dem Datum: Die septima Decembris 1735. Dagegen wurde gerade das Magnificat in Leipzig öfters gesungen, ja es hatte seinen festen Platz im Kirchenjahr, wie andere lateinische Gesänge auch, z. B. das »Ecce quomodo moritur« des Jacob Gallus. — Ferner fällt es auf, daß vor und nach Graupners Reise alle in Darmstadt aufgeführten Kantaten wegen Fehlens einer Altstimme mit zwei Canti, Tenor und Baß besetzt waren. Das Magnificat aber und zwei im Januar aller Wahrscheinlichkeit nach in Leipzig komponierte Kantaten, die eine auf den Psalm „Aus der Tiefe rufen wir, Gott, zu dir“ vorwiegend für Chor, die andere „Lobet den Herrn alle Heiden“ mit stärker hervortretenden Sologesängen, zeigen die regelmäßige vierstimmige Besetzung. Weiter arbeitet er in diesen drei Werken stark mit dem Gegensatz von Soli und Tutti und

bezeichnet dies auch genau in den Partituren, während er gerade in diesen Jahren auf solche Wirkungen in Darmstadt meist verzichten mußte, wo er auch in den Chören die einzelnen Stimmen nur selten stärker als einfach besetzen konnte. Dafür standen ihm aber in Darmstadt ausgezeichnete Sänger und Sängerinnen zur Verfügung. So gastierte seine Sopranistin, Frau Kriegsrat Hesse, in Bayreuth und in Dresden, wo sie neben der Lotti, Durastanti und Tesi nicht zurückstand.¹⁾ Deutlich ist zu ersehen, daß die für die Leipziger Knaben geschriebenen Diskant- und Alt soli wesentlich einfacher gehalten sind, als die virtuosen Arien, die er seinen Darmstädter Sängerinnen zutrauen konnte. Diese waren ursprünglich für die Oper gewonnen, aber nach deren Auflösung 1719 für die Kirchenmusik beibehalten worden. — Schließlich rühren auch die Texte der beiden genannten Kantaten nicht von Graupners Darmstädter Textdichter, dem Superintendenten Johann Konrad Lichtenberg her. Dieser hatte gegen 1600 Kantatentexte gedichtet, und beinahe drei Viertel davon hat Graupner in den Jahren 1719—53 vertont. In diesem Zeitraum sind diese beiden Leipziger Texte mit Ausnahme von einigen späten weltlichen Werken die einzigen, die nicht von Lichtenberg herrühren.

Graupners Magnificat²⁾ ist in der Form einer Kantate gehalten, ebenso wie das große fünfstimmige D dur-Magnificat von Sebastian Bach und wie ein in Berlin in Stölzels Handschrift befindliches von Kuhnau. Letzterem ist die Fassung Graupners in der ganzen Anlage und in der Besetzung, meist auch in der Auffassung der einzelnen Textzeilen so ähnlich, daß ich vermuten möchte, Graupner habe es vielleicht noch aus seiner Leipziger Zeit her gekannt und absichtlich sich nicht weit von dem Vorbild des eben verstorbenen Meisters entfernt. Auch die Tonart C dur stimmt überein. Nach einem allgemein festlichen Ritornell beginnt Graupner mit einem Diskant-Solo, dem homophon vierstimmiger Chor folgt. »Et exultavit« geht vom $\frac{1}{4}$ Takt zum $\frac{1}{4}$ Takt über und wird von

¹⁾ Matheson Ehrenpforte 1740, Autobiographie von Telemann.

²⁾ Die drei besprochenen Kompositionen befinden sich unter den Kirchenmusiken Graupners auf der Großherz. Hess. Hofbibliothek in Darmstadt.

colorierten Soli und einfachem Chor gesungen, »in Deo salu-
tari« ist eine zweimal durchgeführte kurze Chorfuge. Das
Ganze musiziert Graupner bis hierher in einem Fluß durch,
Ruhnau darin an Geschlossenheit und Größe der Wirkung über-
bietend, dessen Werk in bedeutend mehr voneinander geschiedene,
kurze Abschnitte zerfällt. Es folgt dann bei Graupner mit
Begleitung von zwei Oboen, unisonen Violinen und Continuo
ein ausdrucksvoller Largosatz in A moll für Canto solo »Quia
respexit«. Die acht Takte des Ritornells werden vom Trio
der Violinen und zwei Oboen ohne Continuo gespielt, letzterer
setzt erst mit der Singstimme ein. Solche Instrumentaltrios
liebt Graupner überall zu benutzen, schon in seinen Hamburger
Opern finden sie sich, wo besonders oft das altfranzösische
Trio von zwei Oboen und Fagott vorkommt. Es entspinnt
sich nun im weiteren Verlauf ein Duett der Sopranstimme
mit der ersten Oboe, das unmittelbar bei den Worten »omnes
generationes« in einen Chor mit zwei kurzen Fugati über-
geht. Das von Ruhnau als Fuge vertonte »Quia fecit mihi
magna« bringt Graupner als freudig bewegtes, von lebhaften
unisonen Violinen und Viola begleitetes Tenor-Arioso, dem
als scharfer Gegensatz ein rührendes Sopran-Solo in E moll
folgt »et misericordia« von einer klagenden Solo-Oboe mit
Streichorchester begleitet. Charakteristisch für Graupner ist hier,
daß das Soloinstrument im Ritornell nicht das gleiche Thema
hat, wie die Singstimme. Ja er führt sogar meistens diese
Verschiedenheit der instrumentalen und vokalen Themen über
ganze Arien hin durch.

Ob. Solo.
Viol. I. II.

Viola.
Contin.

Ob. Solo.
Viol. I. II.

Viola.
Contin.

usw.

Takt 12.

Canto.

Ob. Solo.
Viol. I. II.

Viola.
Contin.

usw.

Et mi - se - ri - cor - - -

usw.

di - a e - jus.

usw.

usw.

Das »fecit potentiam«, von beiden für homophonen Chor gesetzt, ist bei Graupner noch prägnanter und heftiger im Ausdruck als bei Ruhnau; das Orchester tremoliert höchst erregt und fortwährende Paukenwirbel, ein Mittel, mit dem er sonst sehr sparsam umzugehen pflegt, sind angewandt. Die atemlose Aufgeregtheit des Stückes wird schon durch den $\frac{3}{8}$ Takt angedeutet. Das folgende, von »Deposuit potentes« an, wo Ruhnau zuerst die Stimmen zu Duetten vereinigt, dann nach

einer Tenor-Arie »suscepit Israel« zu einer fünfstimmigen Chorfüge übergeht, um das »Gloria« in einer mit Roloraturen fast überreich versehenen Baß-Arie erklingen zu lassen, schließt Graupner zu einem großen Ensemble zusammen, das bis zum Ende wirksam gesteigert wird. Ein Baß-Solo beginnt, wird bei »Esurientes implevit« vom Solo-Tenor abgelöst, bald darauf singen dann die vier Solostimmen zusammen, teils homophon, teils einander nachahmend, bis beim Ruf »Abraham« der volle Chor einsetzt. Das Ganze ist zusammengehalten durch den scharfen, sich stets gleichbleibenden Rhythmus des begleitenden Streichorchesters.

Biol. I. II.
Viola.
Contin.

usw.
usw.

Graupner läßt dann den Schlußchor schon mit den Worten »Gloria patri et filio« in kräftigem affordischen Satz beginnen und schließt eine Doppelfuge auf »sicut erat in principio« an, deren zwei große Durchführungen von frei imitatorischem Satz der Solostimmen über „Amen“ unterbrochen werden. Hinsichtlich des Aufbaues und der schwungvollen Ausführung ist dieser Schluß groß und wirkungsvoll angelegt; bei der Erfindung des Hauptthemas jedoch scheint ihn sein sonst so guter Geschmack im Strich gelassen zu haben. Schon die Textwiederholung des »et nunc« ist nicht sehr glücklich gewählt. Das Thema selbst klingt spießbürgerlich und schulmeisterlich, wie man es bei ihm sonst nicht zu hören gewohnt ist; und auch das „Amen“-Gegenthema kann nicht gerade als inspiriert be-

zeichnet werden, obwohl sich beide Themen im Satz gut voneinander abheben.

Si - cut e - rat in prin - ci - pi - o et
A - men, a - - - -

nunc, et nunc et sem-per et in sae - cu-la sae - cu-
- men, a - - - - men, a - -

lo - rum, sae - cu - lo - rum, a - men,
- - - - men, a - men,

Die letzten Textworte als Doppelfuge zu vertonen, scheint bei den mit Leipzig in Verbindung stehenden Tonsetzern allgemeiner Gebrauch gewesen zu sein. Sowohl Ruhnau behandelt sie so, wie auch Heinichen in seinem kurzen, aber prachtvoll melodischen B dur Magnificat, dessen Partitur auf der Darmstädter Hofbibliothek vielleicht von Graupners Hand aus früheren Jahren stammt. Auch dieses, für vierstimmigen Chor mit Streichorchestern komponiert, unterscheidet sich nur durch Kleinigkeiten in der Anlage von den beiden vorhergenannten. Bemerkenswert ist der wirkungsvolle Unisonobeginn der Streichinstrumente, denen die drei tiefen Chorstimmen unisono in langen Notenwerten mit den Anfangsworten folgen. Heinichen schließt sich für diesen Anfang fast genau an die kirchliche Intonation des Magnificat im ersten Tone an, führt aber dann sofort den Satz frei vierstimmig weiter.

Tonus I. 
 Magni - fi-cat a-ni-ma me-a Do-mi-num.

Moderato. Violin. I. II. e Viola col Basso.

Contin. 

Tutti. Basso, Tenore, Alto unisoni.

Ma - - - gni - - - fi -



cat - - - a - - -



ni - ma me - a do - - -



- - - mi - num




Von den drei bisher genannten Werken ist es bei weitem das einfachste und anspruchsloseste.¹⁾ Jedoch muß bei aller Gedrungenheit seine Wirkung bedeutend sein. Interessant ist

¹⁾ Auch Francesco Durante beginnt sein berühmtes Magnificat mit dieser Intonation. Die Begleitungsfiguren seines Anfangs gleichen denen des Werkes von Heinrich auffallend.

das Thema des Bass-Solos »Deposuit potentes de sede«. Affordisch, mit großen Intervallen, gespreizt durch den großen Stimmumfang, ist es ein Beispiel für die Art, wie man schon zu Anfang, in weit stärkerem Maße aber im Verlauf des 18. Jahrhunderts, besonders in der neapolitanischen Schule Macht und Kraft musikalisch auszudrücken pflegte.

Basso Solo.

De - po - su - it po - ten - tes de

Takt 5. piano

Viol. e Violette
unisoni con
il Basso.

usw.

se - de po - ten - tes

usw.

Sequenz.

Im übrigen ist in Heinrichens Werk eine weiche, beschauliche Stimmung vorherrschend.

Wenn Graupner sein Magnificat wirklich für Leipzig komponiert hat, und ein anderer Zweck ist kaum denkbar, so mußte es Weihnachten 1722 dort aufgeführt worden sein, denn ein Magnificat konnte seinen Platz im Leipziger Gottesdienst (nach Spitta) nur an einem der drei großen Feste haben, es wäre also genau ein Jahr vor Bachs mächtigem D dur Magnificat an der gleichen Stelle erstmalig zu Gehör gekommen.

Bachs Werk stellt alle die vorangehenden in den Schatten. Formal behandelt er den Text in derselben Weise, aber gegen die Tiefe und den Gedankeninhalt, mit dem er diese Formen anfüllt, können die anderen nicht aufkommen. An Geschlossenheit und Einheitlichkeit in der Stimmung steht ihm Graupner am nächsten. Dieser muß sich etwa drei bis vier Wochen in Leipzig aufgehalten haben, denn seine Kantaten wurden am

zweiten Sonntag nach Epiphania, dem 17. Januar, Bachs Probestück, die Kantate „Jesus nahm zu sich die Zwölfe“, drei Wochen später am Sonntag Estomihi (7. Februar) aufgeführt. Daß Graupners Kompositionen dem Rat gut gefallen hatten, beweist der Umstand, daß ernstliche Verhandlungen mit Bach erst dann aufgenommen wurden, als sich der Landgraf endgültig geweigert hatte, Graupner zu entlassen. Am 20. Januar 1723 schrieb der Rat an den Landgrafen: Graupner war zur Zeit der Neujahrsmesse in Leipzig „die Seinigen zu besuchen“ und hat „sich auf unser Begehren mit seiner Komposition in der Kirchen hören lassen“. ¹⁾

Die eine seiner beiden Probekantaten „Lobet den Herrn alle Heiden“ gleicht in ihrer Anlage völlig den gewöhnlichen Darmstädter Kantaten. Das Orchester von zwei Oboen, Streicher und Orgel ist noch um zwei Clarinen und zwei Timpani vermehrt, wie das auch in Darmstadt bei besonderen Gelegenheiten Regel war. Einige Verschiedenheiten in der Aufführungspraxis der beiden Städte sind jedoch zu erkennen, da von den beiden Kantaten sowohl Partitur als auch das gesamte Stimmenmaterial erhalten ist. So sind für jede der beiden zwei bezifferte Continuoimmen vorhanden, die beide um einen Ton tiefer transponiert sind. Da für die Streicherbässe auch noch je zwei Stimmen vorhanden sind, ist zu vermuten, daß der Continuo auf zwei Instrumenten, also wohl auf Orgel und Cembalo gespielt wurde, auch scheinen diese Instrumente im Chorton gestanden zu haben, während Orchester und Chor im Kammerton musizierten. In Darmstadt dagegen war nur eine bezifferte Stimme nötig, da anscheinend nur auf der Orgel begleitet wurde, denn auch in den Rechnungsbüchern und sonstigen Akten ist von einem Klavier, das bei der Kirchenmusik benutzt worden sei, zu Graupners Zeit wenigstens nie die Rede. Für erste und zweite Violine sind wie für den Bass doppelte Stimmen, für die übrigen Instrumente einfache vorhanden. Der Chor wird stets durch die erste Clarine und drei Tromboni gestützt, meist stehen diese gar nicht in der Partitur. Bei der

¹⁾ Darmstädter Hofmusik-Akten Conv. 22. Keesfeld: Graupner und Bach (Jahrbuch der Musikbibl. Peters 1897, S. 70).

Kantate „Aus der Tiefe rufen wir, Gott, zu dir“ sind diese vier Instrumente weder in der Partitur, noch in der Überschrift, wo die mitwirkenden Instrumente und Stimmen aufgezählt werden, vermerkt, finden sich jedoch gleichwohl in dem Stimm-Material vor. Daß die Pauken in Darmstadt stets als „Timpanti“, hier als „Lamburi“ bezeichnet werden, sei nur der Vollständigkeit halber erwähnt. Wichtiger ist, daß außer den vier Haupt-Gesangsstimmen, Canto, Alto, Tenore, Basso, die sowohl die Chöre als auch die Soli enthalten, noch vier sogenannte Ripien-Stimmen (Canto in Ripieno usw.) vorhanden sind, die nur den Chorpart enthalten. Diese Unterscheidung zwischen Ripienisten und Solisten, welche letztere natürlich alle Tuttistellen mitsingen, konnte bei größeren Chören, wie es im Gegensatz zu Darmstädter Verhältnissen der Thomanerchor war, durchgeführt werden. Schering¹⁾ hat dies für Leipzig schon aus dem 17. Jahrhundert nachgewiesen. Auch in Darmstadt suchte Graupner während seiner ganzen Wirkungszeit dieses Gegenspiel von Tutti und Soli zu verwerten, aber oft genug konnte er die einzelnen Stimmen, wie oben schon erwähnt, nur einfach besetzen, und er mußte froh sein, wenn die Umstände ihm eine doppelte Besetzung der Tutti gestatteten. Aber auch da konnten die zwei Sänger sehr wohl von einem Blatt singen, und es finden sich daher in den Darmstädter Stimmen dann in der Regel genaue Bezeichnung von Soli und Tutti, aber fast stets nur je eine Stimme. — Doch kehren wir zu unsrer Kantate zurück.

Nach kurzem Orchesterritornell C dur $12/8$ beginnt der vierstimmige Chor den Psalm „Lobet den Herrn alle Heiden“ erst einmütig homophon, um dann bei „Preiset ihn“ in eine bewegte, zweimal durchgeführte Fuge überzugehen. Es ist, als kämen von allen Seiten immer neue Scharen heran, um in den Lobgesang einzustimmen. In der zweiten Durchführung wird das Thema kunstvoll eng geführt, ein Steigerungsmittel, dessen sich Graupner nur sehr selten bedient. Man sieht, wie er bestrebt ist, sein Können von der besten Seite zu zeigen.

¹⁾ A. Schering: Über die Kirchenkantaten vorbachischer Thomaskantoren, Bach-Jahrbuch 1912.

ist außerordentlich sorgfältig ausgeführt. Die letzten Textworte werden dadurch hervorgehoben, daß sie dem homophon deklamierenden Chor zugeteilt sind, und schließlich läßt Graupner fein poetisch den Solo-Alt, gleichsam nochmals bekräftigend, die Anfangsworte des Recitativs „So fest glaubt Sulamith“ wiederholen. Solche mehrstimmige Recitative, wie sie schon in der venezianischen Oper, dann bei Reiser, Händel und Bach (Spitta I S. 491) vorkommen, liebt Graupner sehr, und wendet sie stets mit großem Geschick und künstlerischem Geschmac an. Die große Alt-Arie „Ein Christ, der Christum liebet“, mit reicher Begleitung von Solo-Oboe, unisonen Violinen, Viola und Continuo ist ein schönes, jedoch im Ausdruck nicht besonders hervorragendes Stück. Es zeigt die Da Capo-Form, jedoch ist der erste Teil durch konzertmäßig angelegte Unterteilungen nach dem Schema A, B, A, C, A besonders umfangreich ausgefallen. Die Hauptabschnitte treten aber immer klar hervor, da das Thema sehr charakteristisch wirkt, dadurch, daß es schon zu Anfang eine stark synkopisch wirkende Hemiole (statt zwei mal $\frac{3}{4}$, drei mal $\frac{3}{4}$ Takte) enthält.



Auf ein Secco-Recitativ für Tenor folgt dann eine hervorragend frische und reiche Tenor-Arie:

„Gleichwie die Wage wanket,
 „Bald auf bald nieder schwanket,
 „So ist ein weltlich Herz. Fine.
 „Die Furcht schlägt es darnieder,
 „Die Hoffnung treibt es wieder
 „Bald auf, bald niederwärts“ Da Capo.

Graupner nußt alle Bilder, die ihm der Text an die Hand gibt, geschmackvoll und durchaus unaufdringlich aus, und besonders ist die sorgfältigst ausgearbeitete Instrumentalbegleitung, zwei Oboen und Streicher, Trägerin der Tonmalereien. Daran schließt sich ein Recitativo accompagnato für Baß und der

mit figuriertem Orchester begleitete, einfach harmonisch gesetzte Schlußchoral.

Bach beschränkt sich in seiner Probekantate auf vier Stimmen, Oboe und Streicher. In die herrliche Tiefe und den innigst religiösen Ausdruck und an die meisterhafte blühend kontrapunktierte Begleitung des Baß-Solos, der Stimme Jesu, „Sehet wir geh'n hinauf gen Jerusalem“ heranzureichen, ist Graupner hier wie stets versagt geblieben. Den Vergleich mit der darauffolgenden Ehorfuge dagegen, die Bach allerdings ungewöhnlich einfach gehalten hat, kann Graupners großzügiger Ehor wohl aushalten. Die Recitative sind bei Bach viel überschwenglicher in der melodischen Führung, dramatisch malende Koloraturen weit häufiger. Die Graupner'schen Arien sind in dieser Zeit schon meist in größerer Form gehalten, wie diejenigen Bachs, benutzen auch ganz regelmäßig die italienische Da-Capo-Form, deren Ausbau und freie Ausnutzung für Graupner stets Gegenstand des lebhaftesten Interesses blieb, während Bach noch häufig nur durch Wiederholung des ersten Ritornells die Arie zusammenfaßt. Außerdem ist bei den Begleitungen Graupners schon das Streben, möglichst viele obligate Stimmen zu schreiben und die Selbstherrlichkeit des Continuo zu beschränken, deutlich bemerkbar. Begleitungen, wie in der Bach'schen Sopran-Arie, wo zum Continuo nur eine Solo-Oboe tritt, oder gar das »quia fecit mihi magna« im Magnificat, wo die Baßstimme nur den Basso-Continuo als Grundlage hat, sind bei Graupner in dieser Zeit schon höchst selten und dann auf augenblickliche Überfülle der Arbeit zurückzuführen, die ihn an der Ausarbeitung eines reicheren Orchestersatzes hindert.

In der Behandlung des Schlußchorals stimmen hier beide Komponisten überein. Die Singstimmen sind einfach harmonisch gesetzt, wobei jedoch Bach Durchgangs-, Vorhalts- und Wechselnoten in den tieferen Stimmen durchaus nicht verschmäht, während Graupner seine Choräle grundsätzlich Note gegen Note setzt; das Orchester begleitet in lebhafter Figuration. Dieser Art des Choralsatzes, von Bach nur ganz selten verwandt,¹⁾

¹⁾ Spitta: Joh. Seb. Bach II S. 183 ff.

war in jener Zeit wohl die beliebteste. Bei Graupner und auch bei Telemann, dem in Bezug auf Kirchenmusik tonangebenden Meister, kommt sie uns auf Schritt und Tritt entgegen, und Schering¹⁾ weist nach, daß sie auch von den vorbachischen Thomaskantoren gepflegt wurde. Graupner veredelt sie im Laufe seiner Entwicklung, indem er im Orchester die rein virtuoson Elemente immer mehr zurückdrängt und an ihre Stelle bald dem Ausdruck dienende, aber stets gemäßigte Tonmalereien, bald arienhaft melodische Begleitungen setzt. Bachs Kühne Modulationen und Harmoniefolgen werden wir im allgemeinen bei Graupner vergeblich suchen. Er schließt sich bei weitem mehr dem weicheren italienischen Stil an, ein Umstand, der seine Zeitgenossen dazu veranlassen konnte, ihn in ihrer Wertschätzung gewöhnlich Bach vorzuziehen. Bei der Vergleichung der beiden Werke muß man jedoch im Auge behalten, daß Bach sichtlich bemüht war, einfach, ja volkstümlich zu wirken; er hätte sonst seine ursprünglich zum Bewerbungsstück ausersehene Kantate „Du wahrer Gott und Davids Sohn“ nicht für ein Jahr zurückgelegt und das weit weniger hervorragende, aber, wie er ganz richtig fühlte, den Leipziguern verständlichere Werk neu geschaffen. Auch den Umstand, daß Bach, wie schon erwähnt, zu einer ihm ungewohnten, aber in Leipzig wohlgekannten Art der Choralbearbeitung griff, wird man dahin deuten dürfen, daß er auch hierin dem Geschmack seiner Hörer ein gewisses Zugeständnis machen wollte. Auch das Thema der Tenorarie „Mein Alles in Allem, mein ewiges Gut“ ist besonders melodisch und gefällig, und es ist bemerkenswert, daß es später etwas geändert zu der grotesken Lanza-rie des Pan in Bachs *Dramma per Musica* „Der Streit zwischen Phoebus und Pan“ verwandt wurde. Von dort übernahm er es unverändert in die Bauernkantate zu dem Texte „Dein Wachs- tum sei feste“:

1) A. Schering a. a. D.

Tenore.

Mein Al - les in Al - lem, mein e : wi : ges Gut,

Pan.

Zu Tan-ze, zu Sprunge, so wa : delt das Herz,

Graupner dagegen sucht gerade seine besten Kunstleistungen zu zeigen und ist bestrebt, besonders in der zweiten, noch zu besprechenden Kantate möglichst große und kunstvolle Formen vorzuführen, da das Leipziger Publikum im Vergleich mit seinen Darmstädtern beinahe aus lauter Kunstkennern bestand. Aber gerade dieser Umstand macht die beiden Werke gut vergleichbar und setzt die Verschiedenheit ihrer Komponisten ins rechte Licht. Graupner, mehr in seiner Zeit stehend, darum für uns auch mehr mit ihren Mängeln und Schwächen behaftet, wird damals wohl den größeren Beifall auf seiner Seite gehabt haben. Gute Erfindungen, bei oft geradezu erstaunlichem Fleiß und größter Sorgfalt, in manchem auch wirkliche Bedeutung und hohe Künstlerschaft wird man ihm auch heute nicht absprechen können.

Die andere Probearbeit Graupners, eine Kantate „Aus der Tiefe rufen wir Gott zu Dir“, ist vorwiegend für Chor geschrieben, was bei den Darmstädter Kirchenmusiken in dieser Zeit wegen der schwachen Besetzung nur ganz ausnahmsweise vorkommt. Er sucht hier durch Ineinanderfügen der einzelnen Teile große Formen herzustellen. Das ganze Werk besteht nur aus drei Stücken, von denen wieder die ersten beiden zusammengefaßt sind. Eine Da-Capo-Arie für vierstimmigen, meist homophon gesetzten Chor beginnt in C dur. Ihr A moll Mittelteil „Unsre Not hat zugenommen, doch die Rettung folgt nicht“, beschäftigt die einzelnen Stimmen vorzugsweise solistisch. Das Ganze ist ein inniges, weihervolles Gebet. Es folgen dann halb rezitativisch, halb arios Soli für Tenor, Diskant und Baß, vom Chor unterbrochen, jedoch ineinander übergehend, nur das letzte ausdrucksvolle Baß-Solo zeigt eine geschlossene

Form. Zu allem spielt das Streichorchester mit Continuo eine fein ausgeführte, stimmungsvolle Begleitung. Nun wird nochmals der erste Teil des Eingangschores gesungen, der das Vorangehende zu einer einheitlichen Szene zusammenfaßt. Der Text der Solo-Zwischensätze möge hier noch mitgeteilt werden, vielleicht ist dann der Verfasser der Texte danach festzustellen.

Rec. acc. Tenor. Wenn aber kommt einmahl die Höchsterwünschte Stunde?

Wir haben lange Zeit schon keinen Freudenwein
Und müssen überall in Trübsahl-Wasser sein.

Chor vierstimmig. Herr, unser Helfer, hilf, sonst gehen wir zu Grunde.

Rec. acc. Canto Wie tausend Jahr vor dir die Zeit von einem Tage,
So ist im Gegentheil bey Jammer, Angst und Plage
Ein ein'ger Tag bey uns mehr als ein ganzes Jahr.

Arioso Bass. Verkürze diesen doch der auserwählten Schaar
Zu Liebe, welche sich so fest mit dir verbunden,
Und sprich: Verzweifle nicht, ist kommen meine Stunden.

Aus der Tiefe Da Capo.

Den Schluß bildet wiederum eine Chor-Arie in Da-Capo-Form „Brunnenquell der Gnaden“, die in jedem der beiden Teile neben dem Chor, dem zwei Fugati zufallen, noch den Solisten zu wirkungsvollem Gesang Gelegenheit gibt. Standen die beiden Randsätze in C dur, so gingen die Soli in der Mitte der Kantate von a moll nach G dur über.

Die Aufführung dieser beiden Werke am 17. Januar hatte den vom 20. Januar datierten Brief des Rats an den Landgrafen Ernst Ludwig zur Folge, den B. F. Richter (Bachjahrbuch 1905 S. 54) abdruckt. Der Landgraf ließ jedoch Graupner nicht ziehen. Am 3. Mai erhielt dieser von seinem Herren die schriftliche Zusicherung¹⁾ seiner Gehaltserhöhung und des einmaligen Geschenkes von 3100 Gulden. Das Absageschreiben Graupners an den Leipziger Rat vom 3. Mai, das Pasqué²⁾ und Kleefeld³⁾ erwähnen, konnte ich im Darmstädter Archiv nicht finden. Daß Graupner in diesem Brief Bach einen Musicus nennt, „ebenso stark auf der Orgel wie erfahren in

¹⁾ Hof- und Staatsarchiv Darmstadt. Hofmusikanten Conv. 22.

²⁾ Ernst Pasqué, Geschichte der Musik und des Theaters in Darmstadt 1854.

³⁾ Kleefeld, a. a. D. Siehe darüber B. F. Richter a. a. D. S. 55. Anmerkung.

Kirchensachen und Capell-Stücken, der honeste und gebührend die zugeeignete Function versehen" werde, und ihn dem Räte empfiehlt, ist durchaus möglich. Wenn er auch vielleicht Bach nicht persönlich kannte, so ist es doch sehr wahrscheinlich, daß Graupners bester Freund, der Darmstädter Vize-Kapellmeister Gottfried Grünwald, ihn kennen gelernt hatte. Dieser war, bevor er 1712 in hessische Dienste trat, Bassist am Weissenfeller Hofe, wo er die Tochter von Johann Philipp Krieger heiratete. Bach war damals Hoforganist und Kammermusikus in Weimar, und so können beide einander leicht kennen gelernt haben. Noch verstärkt wird diese Vermutung durch den Umstand, daß die auf der Großh. Hofbibl. Darmstadt im Manuscript erhaltenen Klavierwerke von Bach vielleicht mit einer Ausnahme, bei der es mir zweifelhaft erscheint, von Grünwalds Hand geschrieben sind, und Graupner also zweifellos dadurch bekannt wurden.

So traten damals in Leipzig die beiden, man kann wohl sagen, bedeutendsten Komponisten von Kirchenkantaten jener Zeit in Wettstreit. Wenn Graupner auch an Bach in keiner Weise heranreicht, so steht er doch über den anderen Kirchenmusikern. Sein ungewöhnlicher Ernst und fast beispielloser Fleiß macht seine Arbeiten auch denen des vielleicht genialeren, aber meist sehr flüchtig und lässig arbeitenden Telemann überlegen. Unter Graupners weit über 1400 auf uns gekommenen Kirchenkantaten, finden sich nur verschwindend wenige ganz bedeutungslose, flüchtige Werke. Bei fast allen erfreut die Frische der Erfindung, ein sinnig romantischer Zug und besonders die feine Ausarbeitung des instrumentalen Theils. Kantaten, die in ihrer Gesamtheit mit Bachschen Werken zu vergleichen wären, sind allerdings sehr selten. Da zeigen sich eben die Grenzen seiner Begabung, die seine bewundernswürdige Arbeitskraft und sein feiner poetischer Sinn uns manchmal übersehen lassen können.



THIS DOCUMENT IS NOT TO BE RETURNED ON
THIS DATE AND STAMPED BELOW

200-0-01-00723